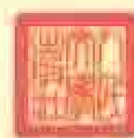
乐府学概论

博雅文丛

吴相洲 著

人民文学出版社



博雅文丛





定价：38.00元

博雅文丛

乐府学概论

吴相洲 著

人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

乐府学概论/吴相洲著. —北京:人民文学出版社,2015
(博雅文丛)
ISBN 978-7-02-011110-7

Ⅰ. ①乐… Ⅱ. ①吴… Ⅲ. ①乐府诗—诗歌研究—中国—古代 Ⅳ. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 194080 号

责任编辑 李 俊 吴柯静
美术编辑 赵 迪
责任印制 苏文强

出版发行 人民文学出版社
社 址 北京市朝内大街 166 号
邮政编码 100705
网 址 http://www.rw-cn.com

印 刷 北京智慧源印刷有限公司
经 销 全国新华书店等

字 数 300 千字
开 本 880 毫米×1230 毫米 1/32
印 张 12.375 插页 2
版 次 2015 年 8 月北京第 1 版
印 次 2015 年 8 月第 1 次印刷

书 号 978-7-02-011110-7
定 价 38.00 元

序

乐府是秦朝设立的礼乐机构，汉初承袭之，隶属于少府，主要用于宫廷。汉武帝定郊祀之礼，将祭祀天地的乐歌制作交由乐府，采诗夜诵，扩大了它的职能，也促成了新声俗乐在汉代的流行，汉哀帝有鉴于此，将乐府机构罢废。其存在时间，即便从秦代算起也不过二百年，从汉武帝扩充其职能后的存在时间不过百年。从此以后，乐府这一名称，在中国古代历朝的礼乐机构建制中再没有正式出现过，但是“乐府”这一名词却获得了长久的生命力。从制度层面来看，后世的国家礼乐机关，虽然不再有与之完全相对应的机构，但是它却成为和它相近似的后世相关机构的代名称。从文艺学术层面来看则影响更大，它由最初的秦汉时代的礼乐机构名称扩而为指代由这一机构所采录与演唱的乐歌，再进而扩展为包括汉代以后相关国家礼乐机构所采录与演唱的诗歌，再进而扩展为包括与之相类的所有诗歌，甚至包括受其影响而创作的文人拟作等，都可以称之为“乐府”。

由此可见，当我们今天提起乐府这一名称的时候，早就超越了它的原初意义。特别是将其作为一个学术研究对象的时候便显得更为复杂。它是以文学研究为主体，同时将中国古代制度、

文化、艺术等相关知识融而为一的专门之学。之所以如此,是因为作为古代的“乐府”,留下来的最基本遗产就是乐府诗。这些诗歌本身就是一笔宝贵的财富,是后人研究与学习的主要对象。但是这些诗歌又有其特殊性,它的功能、性质、生成、表演乃至流传等都与文人案头的写作大不相同,在它们的背后保留了大量的古代制度、文化、艺术信息,因而我们只有将这些相关的文化信息把握之后,才能对这些诗歌做出更为准确的理解。正因为如此,“乐府学”也可以称之为以文学为主的“交叉学科”。

中国古代留下了丰富的有关乐府学的著作,大致包括三个方面,第一是有关历代乐制的历史记载以及相关的乐府活动记录,第二是有关乐府诗的辑录整理与注释;第三是相关的研究成果。近代以来,人们对于乐府学的研究更为重视,成果也较前代更多。但总的来说,相对于自汉唐以来丰富的乐府活动,人们对于乐府学的研究还远远不够。最主要的是,虽然古代也有人用过“乐府学”这一名称,但是与今天我们将之定义为一种专门之学的“乐府学”并不相同,因而以往关于乐府学的研究也缺少系统性。在当代,相洲教授首次提出“乐府学”这一概念,功莫大焉。

我与相洲教授的合作始于1998年,那一年由我牵头申报了《中国古代歌诗研究——从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》这一国家社会科学基金课题,相洲教授承担了唐代歌诗研究这一部分。“歌诗”这一概念,我采自《汉书·艺文志》,是指可以演唱的诗歌,同时也包括入乐、入舞的诗,它在中国古代文学中占有重要地位。之所以对它进行专门研究,是因为在我看来,多年来我们虽然对于这些“歌诗”有过专门的研究,但是远远不够系统,而且在研究方法和研究理念上也有缺陷,往往把它们等同于

文人案头写作的诗歌,缺少对这一类诗歌作品独特性质的把握。因而我要试图从研究理论到研究方法上找到对这一类诗歌研究的新的突破口。我把这一想法与相洲教授交流,得到了他的积极响应,可谓一拍即合。相洲教授不仅很快完成了他所承担的这一课题的唐代部分,又先后出版了《唐代歌诗与诗歌》《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》《永明体与音乐关系研究》三部著作。接下来,又承担了北京市社会科学重点规划项目:《乐府诗集》研究。此后全力倾注于乐府学的研究当中,在十余年的时间里,带领他的团队先后完成了《乐府诗分类研究》(9种)、《乐府诗要素研究》(4种)、《乐府诗断代研究》(5种)三套丛书,主编《乐府学》刊物,以此为基础,提出了"乐府学"这一概念,对"乐府学"的基本范畴作了初步的界定,并发起成立了全国性的学术组织"乐府学会",在当代"乐府学"的建设与组织上,实有首倡之功。

相洲教授的这部《乐府学概论》,是其多年的研究实践总结和理论思考,书中系统阐释了乐府学的基本概念、基本方法,描述了乐府学发展的历史,介绍了历代乐府学的基本典籍。相洲教授将乐府学的主要内容概括为文献、音乐、文学三个层面;就具体作品而言,要从题名、本事、曲调、体式、风格五个要素进行把握。相洲教授认为,这"三个层面"、"五个要素"既是乐府学研究的基本内容,也是研究乐府学的基本方法。近十几年,相洲教授在指导他的团队从事乐府学研究的过程中,基本上是以此为基础而展开的,取得了突出的成就。此书还详细阐述了乐府学的历史,同时系统地介绍了有关乐府学研究的基本典籍。理论的建构与历史的描述相结合,形成一个完整的系统。内容丰富,要言不烦,实为当代"乐府学"的奠基之作。

在我看来，乐府学是一门古老的学问，也是一门难度极大的学问。所谓古老，是有关乐府的废立，早在西汉后期就开始争论。由于历史的久远与时代的浩劫而致使文献残缺，六朝时学人对于汉代的乐府制度及乐府歌诗的传承流变已经不太清楚，但也已开始了相关的研究。所谓难度极大，是因为乐府学所要涉及的历史文化内容太多。仅从相洲教授所说的乐府学研究的三个层面而言，就有诸多难度，其中难度最大的当属音乐层面。由于科学技术的原因，古代的乐府音乐没有留下任何有声资料，甚至连唐以前的曲谱也没有留下来，敦煌发现的极其珍贵的唐代几首曲谱，如何破译和复原也是至今仍在争论的问题。目前我们所能做到的乐府学的音乐研究，不过是有关的音乐文献的整理分析，尚未达到对音乐形态本身的研究，而当下从事古代文学的学者们又往往不懂音乐。音乐问题不明，那么有关乐府诗的曲调、体式、风格等要素的研究，也仅限于文学与语言的分析层面。另一个重要的问题是，由于乐府诗从本质上是诉诸歌唱或者表演的艺术，也是一种综合性的艺术，它的创作、表演、流传往往是多种艺术门类、多个艺术家共同合作的结果，而这些乐府诗在当时之所以被创作、表演，又因为它在当时有着特殊的功用，与当时社会的政治、文化生态有着直接的关系。所以对它的解读也需要考虑到这些复杂的因素。打个比方，这就好比当今看一台歌舞表演，本是一种立体的艺术审美活动；现在不让你去现场，只在屋里看歌词，然后让你对这场歌舞表演做出评价，你是不是觉得有些困难。这就如同研究乐府，不仅没有现场感，连相关的背景材料我们也所知甚少，只有相关的一些文字材料和少量的历史图片和实物材料。所以我将乐府学定义为“以文学研究为主体，同时将中国古代制度、文化、艺术等相关知识融而

为一的专门之学。”要把这门学问做好,实在是对我们当代人的一种挑战。当然,也正因为存在着挑战,所以才能有巨大的诱惑力,面对着浩如烟海的古代历史文献资料,去探寻或重构未知的古代乐府活动情景,当代学人们投入了巨大的热情。这的确是一个新的领域,让人着迷。从这一角度来讲,乐府学又是一门年轻的充满朝气的学问。

相洲教授年富力强,有清晰的理论头脑,敏锐的学术眼光和开拓学术新领域的精神。他的《乐府学概论》写成之后嘱我做序。作为他的同事与学术上的合作者,我自然非常高兴,但同时又有力不从心之叹。故谨书上言以承命,并祝相洲教授在乐府学领域取得更大的成就,祝乐府学科兴旺发达!

赵敏俐

二〇一五年七月十五日

目　　录

绪　论

乐府学是古代文学专门之学，与诗经学、楚辞学、词学、曲学并列。本书内容就是概述乐府学的基本概念、基本方法、基本历史和基本典籍。

一、乐府学由来已久

"乐府学"一词古已有之。唐权德舆《右谏议大夫韦君集序》云："初，君（韦渠牟）年十一，尝赋《铜雀台》绝句，右拾遗李白见而大骇，因授以古乐府之学。"①清方成培《香研居词麈》云："自五言变为近体，乐府之学几绝。"②乐府学与乐府活动相伴而生，在古代政治生活中，礼乐是治国大事，作为实施礼乐核心机构，乐府活动自然会受到高度关注。秦代记录乐府活动文献留存有限，乐府学情况难以追寻。从汉代起，就有史家、乐官、艺人、学者、诗人记述乐府活动，收集乐府歌辞，探讨相关知识，留

① 〔清〕董诰等：《全唐文》，第490卷，中华书局，1983年版，第5000页。

② 〔清〕江顺诒：《词学集成》卷一引，见《词话丛编》，中华书局，1986年版，第3221页。

下许多典籍。

例如《史记·乐书》就记录了高祖作《大风歌》、武帝祠太一甘泉及作《天马歌》等事。如云:“高祖过沛诗三侯之章,令小儿歌之。”[①]“至今上即位,作十九章,令侍中李延年次序其声,拜为协律都尉。”“汉家常以正月上辛祠太一甘泉,以昏时夜祠,到明而终。……春歌青阳,夏歌朱明,秋歌西皞,冬歌玄冥。世多有,故不论。”“又尝得神马渥洼水中,复次以为《太一之歌》。……中尉汲黯进曰:‘凡王者作乐,上以承祖宗,下以化兆民。今陛下得马,诗以为歌,协于宗庙,先帝百姓岂能知其音邪?’”[②]从“世多有,故不论”可见当时记录乐府活动文献有很多。汲黯质疑武帝用《天马歌》祭祀宗庙,说明乐府活动有明确理念,有严格程序。《汉书·礼乐志》记录了西汉郊庙歌辞、舞曲歌辞创作过程,《安世房中歌》十七章、《郊祀歌》十九章歌辞,以及河间献王献雅乐、哀帝罢乐府等事。《汉书·艺文志》著录“歌诗二十八家,三百一十四篇”。[③] 其中有“《河南周歌诗》七篇、《周谣歌诗》七十五篇”等歌辞,有“《河南周歌诗声曲折》七篇、《周谣歌诗声曲折》七十五篇”等曲谱。后代正史乐志多继承这一传统,记述乐府活动、乐府歌辞、相关议论。此外,像桓谭《乐元起》、孔衍《琴操》等著作,也是乐府学典籍。

乐府学典籍有很多种。除了正史乐志、律志外,像《通典·乐典》《通志二十略·乐略》《文献通考·乐考》《唐会要·乐》《宋会要·乐》等政书、会要中音乐部分,也是乐府学典籍。专

① 〔汉〕司马迁:《史记》,第24卷,中华书局,1959年版,第1177页。
② 〔汉〕司马迁:《史记》,第24卷,中华书局,1959年版,第1177—1178页。
③ 〔汉〕班固:《汉书》,第30卷,中华书局,1962年版,第1753—1755页。

书如晋荀勖《乐录》、刘宋张永《元嘉正声技录》、齐王僧虔《大明三年宴乐技录》、陈释智匠《古今乐录》等乐录,晋荀勖《晋燕乐歌辞》、刘宋张永《歌辞》等歌录,晋崔豹《古今注》、唐吴兢《乐府古题要解》、刘悚《乐府古题解》等解题,汉扬雄《琴清英》、蔡邕《琴操》等琴书,梁刘勰《文心雕龙·乐府》、唐卢照邻《乐府杂诗序》、元稹《乐府古题序》等诗论,隋萧吉《乐论》、何妥《乐要》等乐论,《齐朝曲簿》《大隋总曲簿》等曲簿,明梅鼎祚《古乐苑》、清朱乾《乐府正义》等笺注,也是乐府学典籍。宋郭茂倩《乐府诗集》更是乐府学集大成著作。总之,自汉代到清代,乐府活动一直备受史家、乐官、学者、诗人关注,并形成一门重要学问。这门学问历史悠久,学人众多,典籍丰富,影响广泛。

然而近代以来,西学东渐,诗经学、楚辞学、词学、曲学在现代化过程中得以继续发展,唯独乐府学走向式微,甚至被遗忘。二十世纪虽然有人继续研究乐府,但无人把乐府当作专门之学。有鉴于此,笔者2006年提出了建立现代乐府学构想。目前“乐府学”概念已经得到学界广泛认可,但相关理论尚无系统表述,发展过程尚无清晰梳理。因此本书拟对乐府学基本概念、基本方法、基本历史、基本典籍作一个概括性介绍,以吁请更多学人关注乐府、思考乐府、研究乐府,负起“继绝学”之使命,使这门古老学问焕发青春。

二、乐府相关概念辨析

歌诗、歌行、曲子词、散曲、民歌、音乐文学都是与乐府密切相关的概念。这些概念虽然常见常用,但真正涵义如何,与乐府关系如何,学界认识并不统一。一些简单问题,学人都很难回

答。例如：一、汉代乐府称歌诗，歌诗就是乐府，其他朝代歌诗是否也是乐府？二、乐府多以“歌”、“行”命名，歌行是否为乐府？三、唐后词曲称乐府，乐府是否包含词曲？四、文学史常以民歌称乐府，民歌是否为乐府？五、乐府具有音乐属性，乐府是否属于音乐文学？等等。名不正则言不顺，弄清什么是乐府，弄清乐府与歌诗、歌行、词曲、民歌、音乐文学之关系，是建构现代乐府学的首要问题。

（一）什么是乐府？ 在汉代，乐府指朝廷音乐机构，有时还指管理这一机构的官员。大约到了东晋，用来代指朝廷音乐机构表演的歌辞，到齐梁时期逐渐演变成诗歌一个类名，但乐府作为朝廷乐章涵义一直被保留下来。这一点需要特别注意，因为这直接关乎乐府性质和乐府学研究范围。

“乐府”之名，起于秦代，汉承秦制，仍设乐府，到武帝时扩大了乐府规模，赋予了乐府更多职能，乐府作为朝廷音乐机构的名和实从此得以确立。[1] 此后历代朝廷音乐机构名称屡有变化，但人们仍习惯以乐府称之。如唐代宗《答王缙进王维集表诏》云：“卿之伯氏，天下文宗。……诗家者流，时论归美，诵于人口，久郁文房，歌以国风，宜登乐府。”[2]白居易《读张籍古乐府》云：“愿播内乐府，时得闻至尊。”[3]唐代掌管礼乐的机构叫太常寺，但人们仍然习惯将太常寺称为乐府。

乐府由官署之名演变成诗体之名，始于对“乐府诗”或“乐府歌”的省称。《文选》张衡《西京赋》注引枚乘《乐府诗》曰：

---

① 关于《汉书》所记武帝“立乐府”事，学人多有论述，基本结论大致如此。

② 〔清〕董诰等：《全唐文》，第46卷，中华书局，1983年版，第510页。

③ 谢思炜：《白居易诗集校注》，第1卷，中华书局，2006年版，第8页。

"美人在云端,天路隔无期。"[1]《晋书·王敦传》:"每酒后辄咏魏武帝乐府歌曰:'老骥伏枥,志在千里。烈士暮年,壮心不已。'以如意打唾壶为节,壶边尽缺。"[2]《晋书·刘聪载记》载刘聪对晋怀帝说:"卿为豫章王时,朕尝与王武子相造,武子示朕于卿,卿言闻其名久矣。以卿所制乐府歌示朕,谓朕曰:'闻君善为辞赋,试为看之。'朕时与武子俱为《盛德颂》,卿称善者久之。"[3]在相当长一段时间里,人们一直把乐府歌辞称作"乐府诗"、"乐府歌",后来才简称"乐府"。

简称始于何时,台湾学者亓婷婷《两汉乐府研究》征引《宋书》《文心雕龙》《文选》《玉台新咏》等文献认为:"至少在齐梁之时,'乐府'之名称已具备诗体之意义,且已通行,所以文人编集专书时,自然会列为一体。若时间提早的话,在东晋末年,可能已出现'乐府'的诗体名称。"[4]她把简称时间定在东晋,将作为诗体时间定在齐梁,结论大体可信。

乐府成为诗之一体以后,作为宫廷乐章涵义依然被保留下来,宋代以前凡称乐府者,一定与朝廷音乐机构有关:或是朝廷音乐机构曾经表演的歌辞,或是朝廷音乐机构正在表演的歌辞,或是希望成为朝廷音乐机构表演的歌辞。以唐人所说乐府为例,《蜀道难》等拟乐府是前代朝廷音乐机构表演而现在已经不再表演的歌辞,《伊州歌》等近代曲辞是朝廷音乐机构正在表演的歌辞,元白新乐府是希望成为朝廷音乐机构表演的歌辞。乐

① 〔梁〕萧统编、〔唐〕李善注:《文选》,第2卷,上海古籍出版社,1986年版,第60页。

② 〔唐〕房玄龄等:《晋书》,第98卷,中华书局,1974年版,第2557页。

③ 〔唐〕房玄龄等:《晋书》,第102卷,中华书局,1974年版,第2660页。

④ 亓婷婷:《两汉乐府研究》,学海出版社,1980年版,第19页。

府这一特性到宋代才发生变化,用以指长短句歌辞,到元代又用以指散曲。朝廷音乐机构可以尽量放宽,以唐代为例,太常寺、教坊、梨园等,凡是具有向朝廷提供歌舞表演职责的机构,均可视为朝廷音乐机构——乐府。

(二)乐府与歌诗。“歌诗”一名,最早见于《左传·襄公十六年》:“歌诗必类。”[①]意为唱诗。后《墨子·公孟篇》:“诵诗三百,弦诗三百,歌诗三百,舞诗三百。”[②]涵义相同。“唱诗”涵义到汉代继续得以保留。《史记·赵世家》:“他日,王梦见处女鼓琴而歌诗曰:‘美人荧荧兮,颜若苕之荣。命乎命乎,曾无我嬴!’”[③]但到汉代,歌诗又逐渐演变成名词,指“歌之诗”。其演变痕迹可以从《史记·乐书》一段记载中看出:“后伐大宛得千里马,马名蒲梢,次作以为歌。歌诗曰:‘天马来兮从西极,经万里兮归有德。承灵威兮降外国,涉流沙兮四夷服。’”[④]这里“歌诗”,意谓“歌之诗”。通常情况下,汉人所说歌诗,就是指歌辞。如《史记·高祖本纪》:“酒酣,高祖击筑,自为歌诗曰:‘大风起兮云飞扬,威加海内兮归故乡,安得猛士兮守四方!’令儿皆和习之。”[⑤]《史记·吕太后本纪》:“王乃为歌诗四章,令乐人歌之。”[⑥]《汉书·艺文志》著录“诗赋五类”,最后一类就是“歌诗”。

歌诗作为乐府歌辞涵义被一直保留下来。如《晋书·乐

---

① 杨伯峻:《春秋左传注》,中华书局,2009年版,第1026页。

② 〔清〕孙诒让撰,孙启治点校:《墨子间诂》,第12卷,中华书局,2001年版,第456页。

③ 〔汉〕司马迁:《史记》,第43卷,中华书局,1959年版,第1804页。

④ 〔汉〕司马迁:《史记》,第24卷,中华书局,1959年版,第1178页。

⑤ 〔汉〕司马迁:《史记》,第8卷,中华书局,1959年版,第389页。

⑥ 〔汉〕司马迁:《史记》,第9卷,中华书局,1959年版,第404页。

志》:“至泰始五年,尚书奏,使太仆傅玄、中书监荀勖、黄门侍郎张华各造正旦行礼及王公上寿酒、食举乐歌诗。……勖乃除《鹿鸣》旧歌,更作行礼诗四篇,先陈三朝朝宗之义。又为正旦大会、王公上寿歌诗并食举乐歌诗,合十三篇。”①《宋书·乐志》云:“清商三调歌诗,荀勖撰,旧词施用者,平调。”②到唐代人们仍然使用这一概念。白居易《与元九书》:“始知文章合为时而著,歌诗合为事而作。”③所言歌诗均指乐府。

乐府、歌诗涵义已明,二者关系也就清楚了:歌诗泛指一切付诸歌舞表演的诗歌,但只有朝廷音乐机构表演的歌诗才能称为乐府。能否成为乐府,看是否与朝廷音乐机构有关;能否成为歌诗,看是否付诸歌舞表演。在汉代歌诗就是乐府,乐府就是歌诗,其他各代要视具体情况而定。唐代许多歌诗就不是乐府。白居易《长恨歌》《琵琶行》是歌诗,唐宣宗《吊白居易》诗云:“童子解吟《长恨》曲,胡儿能唱《琵琶》篇。”④但《长恨歌》《琵琶行》不是乐府。唐代也有许多乐府不是歌诗。如李白《蜀道难》已不再歌,就不宜称作歌诗。

因乐府、歌诗内涵有交集,有人便以歌诗代指乐府。如宋魏庆之《诗人玉屑》引黄庭坚语云:“李白歌诗,度越六代,与汉魏乐府争衡。”⑤唐代诗人别集有的以“歌诗”命名,如李白之《李太白歌诗》、李贺之《李长吉歌诗》、鲍溶之《鲍溶歌诗》、吴融之《唐英歌诗》。集中所录,不都是乐府,也不都是歌诗。

---

① 〔唐〕房玄龄等:《晋书》,第22卷,中华书局,1974年版,第685页。
② 〔梁〕沈约:《宋书》,第21卷,中华书局,1974年版,第608页。
③ 朱金城:《白居易集笺校》,第45卷,上海古籍出版社,1988年版,第2792页。
④ 〔清〕彭定求等:《全唐诗》,第4卷,中华书局,1960年版,第49页。
⑤ 〔宋〕魏庆之著:《诗人玉屑》,第14卷,中华书局,2007年版,第421页。

(三)乐府与歌行。“歌行”一词出于乐府。“歌”、“行”是乐府常见题目,有些乐府诗还将二者连用,如相和歌平调曲《长歌行》《短歌行》《燕歌行》《满歌行》《鞠歌行》,瑟调曲《放歌行》《棹歌行》《艳歌行》等,于是演变出“歌行”这一概念。清人冯班《钝吟杂录》“古今乐府论”条云:“大略歌行出于乐府,曰‘行’者,犹仍乐府之名也。”“论乐府与钱颐仲”条又云:“歌行之名,本之乐章。”“论歌行与叶祖德”条又云:“歌行者,乐府之名也。”①都是说歌行出自乐府。

歌行大约到中唐时演变成诗歌类名。在中晚唐人话语当中,歌行涵义广泛,甚至与歌诗相似,用以指称一切歌辞。如刘禹锡《竹枝词九首》其三:“江上朱楼新雨晴,瀼西春水縠纹生。桥东桥西好杨柳,人来人去唱歌行。”②杜牧《咏歌圣德,远怀天宝,因题关亭长句四韵》:“圣敬文思业太平,海寰天下唱歌行。”③刘驾《唐乐府十首·输者讴》:“去者不遑宁,归者唱歌行。”④在元白诗文中,乐府、歌行、歌诗三个概念经常互换。如白居易《编集拙诗成一十五卷因题卷末戏赠元九李二十》云:“每被老元偷格律,苦教短李伏歌行。”句后自注:“予乐府五十首。”⑤以歌行指其《新乐府五十首》。其《与元九书》“粗论歌诗大端”⑥,又把新乐府当作歌诗。元稹《乐府古题序》云:“近代唯诗人杜甫《悲陈陶》《哀江头》《兵车》《丽人》等,凡所歌行,率皆

① 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第37—41页。
② 瞿蜕园:《刘禹锡集笺证》,第27卷,上海古籍出版社,1989年版,第853页。
③ 吴在庆:《杜牧集系年校注》,第4卷,中华书局,2008年版,第495页。
④ 〔清〕彭定求等:《全唐诗》,第585卷,中华书局,1960年版,第6777页。
⑤ 谢思炜:《白居易诗集校注》,第16卷,中华书局,2006年版,第1334页。
⑥ 朱金城:《白居易集笺校》,第45卷,上海古籍出版社,1988年版,第2789页。

即事名篇，无复倚傍。予少时与友人乐天、李公垂辈，谓是为当，遂不复拟赋古题。"[①]也以歌行称乐府。

但歌行又不等同于乐府、歌诗，使用"歌行"一词，只是强调诗歌体裁特征。白居易《与元九书》云："仆不能远征古旧，如近岁韦苏州歌行，才丽之外，颇近兴讽，其五言诗又高雅闲澹，自成一家之体，今之秉笔者，谁能及之？"[②]歌行和五言诗不同。《与元九书》云："当此之时，足下兴有馀力，且欲与仆悉索还往中诗，取其尤长者，如张十八古乐府、李二十新歌行、卢杨二秘书律诗、窦七元八绝句，博搜精掇，编而次之，号《元白往还诗集》。"[③]歌行又与古乐府、律诗、绝句不同。李群玉《进诗表》："谨捧所业歌行、古体、今体七言、今体五言四通等合三百首，谨诣光顺门昧死上进。"[④]歌行和古体、五七言近体不同。宋王谠《唐语林》："又张司业籍善歌行，李贺能为新乐府，当时言歌篇者，宗此二人。"[⑤]歌行又与新乐府不同。

中晚唐人编诗有时会将歌行单列。如武元衡《刘商郎中集序》云："著歌行等篇，皆思入窅冥，势含飞动，滋液琼瑰之朗润，浚发绮绣之浓华，触境成文，随文变象。"[⑥]专评刘商歌行。《宋史・艺文志》著录："《张碧诗》一卷，又《歌行》一卷。"[⑦]辛文房《唐才子传》说张碧"有《歌行集》二卷传世"。[⑧]《四库全书总

① 周相录：《元稹集校注》，第23卷，上海古籍出版社，2011年版，第674页。
② 朱金城：《白居易集笺校》，第45卷，上海古籍出版社，1988年，第2795页。
③ 朱金城：《白居易集笺校》，第45卷，上海古籍出版社，1988年，第2796页。
④ 〔清〕董诰等：《全唐文》，第793卷，中华书局，1983年版，第8317页。
⑤ 周勋初：《唐语林校证》，第2卷，中华书局，1987年版，第146页。
⑥ 〔清〕董诰等：《全唐文》，第531卷，中华书局，1983年版，第5389页。
⑦ 〔元〕脱脱等：《宋史》，第208卷，中华书局，1977年版，第5340页。
⑧ 傅璇琮主编：《唐才子传校笺》，第5卷，中华书局，197年版，第341页。

目》《金丹诗诀》提要云:“下卷歌行尤鄙俚。”[①]宋人沿用了这一叫法,如《文苑英华》将歌行单列,与乐府分开。王钦臣校定”《韦苏州集》“首赋,次杂拟,次燕集……次歌行。凡为类十四,为篇五百七十一。”[②]汪莘《方壶存稿》“第一卷为书、辨、序、说、颂,第二为赋、歌行,第三卷至第七卷为古、今体诗,第八卷为诗馀。”[③]

歌行到底是一种什么样的诗体?人们理解很不一致。如姜夔《白石道人诗说》云:“守法度曰诗,载始末曰引,体如行书曰行,放情曰歌,兼之曰歌行。”[④]显然在望文生义,强作解人。严羽《沧浪诗话》云:“《风》《雅》《颂》既亡,一变而为《离骚》,再变而为西汉五言,三变而为歌行杂体,四变而为沈、宋律诗。”[⑤]在严羽看来,歌行不是五言古诗,也不是律诗,是一种“杂体”诗。清人冯班《钝吟杂录》认为不是杂体,理由是“《才调集》卷前题云:‘古律杂歌诗一百首。’古者,五言古也;律者,五七言律也;杂者,杂体也;歌者,歌行也。此是五代时书,故所题如此,最得之,今亦鲜知者矣。”[⑥]认为歌行除了指汉魏晋以“歌”“行”命名的乐府外,还指唐代七言长歌:“声成文谓之歌。曰‘行’者,字不可解……至唐有七言长歌,不用乐题,直自作七言,亦谓之歌行。故《文苑英华》歌行与乐府又分两类。”[⑦]这一说法有事实依

---

① 四库全书研究所:《钦定四库全书总目(整理本)》,第147卷,中华书局,1997年版,第1958页。

② 四库全书研究所:《钦定四库全书总目(整理本)》,第149卷,中华书局,1997年版,第2002页。

③ 四库全书研究所:《钦定四库全书总目(整理本)》,第163卷,中华书局,1997年版,第2166页。

④ 〔清〕何文焕辑:《历代诗话》,中华书局,1981年版,第681页。

⑤ 〔清〕何文焕辑:《历代诗话》,中华书局,1981年版,第689页。

⑥ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第38页。

⑦ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第37页。

据。如《太平御览》云："时又有公孙大娘，亦善舞《西河》《剑气》《浑脱》，张旭见之，因为之草书，杜甫歌行述其事。"[①]杜甫歌行即《观公孙大娘弟子舞剑器行》，诗为七言，以行名篇。在明清诗评家那里，歌行一般用以指非乐府七言长歌。

从上面分析可以看出：歌行出自乐府，但又不等同于乐府；带有音乐性质，但又偏重体裁而言；具有乐府体裁特点，但又不是乐府。治乐府者应慎用这一概念。

（四）乐府与词曲。乐府涵义到宋代发生了很大变化，被用来代指曲子词，到元代又被用来代指散曲。

宋金元人以乐府名词乃普遍现象。宋人苏轼《东坡乐府》、贺铸《东山乐府》、李弥远《筠溪乐府》，金人吴激《东山乐府》、元好问《遗山乐府》、刘秉忠《藏春乐府》，元人虞集《道源乐府》、周权《此山先生乐府》、张埜《古山乐府》、周巽《性情乐府》、倪瓒《云林乐府》等，都是词集。元人还把散曲称为乐府。如沈禧〔南吕〕序云："既而出诸名公所赠词章乐府以示予……兹不自揣，勉述〔南吕〕一阕以呈。"[②]所说乐府指散曲。

乐府是歌辞，词曲也是歌辞，有些词曲甚至源于乐府曲调，这是人们将词曲称作乐府的原因所在。但乐府是朝廷音乐表演曲目，将个人词集、曲集称作乐府，忽略乐府朝廷属性，因而虽名为乐府，其实并非乐府。况且词曲已经蔚为大国，纳入乐府学研究范围，有越界之嫌。

词曲中有一部分作品曾作为朝廷音乐机构表演曲目，或者希望成为朝廷音乐机构表演曲目，按照乐府定义应该看作乐府。

---

① 〔宋〕李昉等：《太平御览》，第751卷，中华书局，1960年版，第3334—3335页。

② 隋树森编：《全元散曲》，中华书局，1964年版，第998页。

例如《乐府诗集》近代曲辞所收《竹枝词》《杨柳枝》《浪淘沙》《忆江南》《渔父歌》五个曲调,也被当作曲子词。[①] 那么乐府和词之间能否作有效区分呢? 当然能。根据就是作品句式特征:齐言为乐府;长短句为曲子词。上述五个曲调,前三调齐言,是乐府;后两调杂言,是曲子词。郭茂倩根据宫廷歌录收入五个曲调,没有任何问题。因为这些歌辞创作时曲子词还没有成为诗歌体裁。当曲子词成为一种诗歌体裁之后,可以将后两调乐府归入曲子词,但不应该把前三曲调归为曲子词。乐府称诗,长短句称词,虽然同属朝廷乐歌,同具乐府性质,句式长短不齐者可以归入曲子词,句式整齐划一者则不可以归入。

这种划分似乎简单,其实自有道理。词之起源,众说纷纭,实际上是学人们把一个简单问题给弄复杂了。词的出现不是新兴音乐的产物,而是新兴创作方式的产物,是从"选词以配乐"到"因声以度词"的创作方式的转变催生了曲子词。盛唐以前为"选词以配乐"时代,诗人只管作诗,歌者只管唱歌,诗人不必按实际歌唱情况将诗写成长短句,艺人尽管根据实际演唱需要对诗句进行拆分组合。宋蔡居厚《蔡宽夫诗话》对当时歌诗创作有这样推测:"大抵唐人歌曲,本不随声为长短句,多是五言或七言诗,歌者取其辞与和声相叠成音耳。予家有古《凉州》《伊州》辞,与今遍数悉同,而皆绝句诗也。岂非当时人之辞,为一时所称者,皆为歌人窃取而播之曲调乎?"[②]盛中唐以来,随着诗人与艺人关系拉近,一些知乐诗人开始按照歌曲实际歌唱句

① 张璋、黄畬编《全唐五代词》,曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明编《全唐五代词》均予收录。

② 〔宋〕蔡居厚:《蔡宽夫诗话》,郭绍虞辑《宋诗话辑佚》,中华书局,1980年版,第397页。

式作诗,歌诗创作从此步入了“因声度词”时代,一种以“长短句”为特征的曲子词应运而生。“因声以度词”,来自元稹《乐府古题序》:“因声以度词,审调以节唱,句度短长之数,声韵平上之差,莫不由之准度。”[①]意谓诗句数多少、句子长短、字的声律都按照实际演唱来安排。看到这一层,诗词分际问题就迎刃而解了,词是诗人按照某一曲调实际歌唱情况而作的歌辞。而歌曲实际歌唱节奏大多参差不齐,因此句式整齐与否是词区别于诗的重要标志:齐言为诗,杂言为词。同为入乐歌诗,李白《清平调》三首是诗,而《清平乐》四首是词。有些乐府和曲子词本来是一个音乐作品,只是歌辞文本形态不同。为研究方便,将二者区分,没有原则错误。

(五)乐府与民歌。乐府常被称作“民歌”。从胡适《白话文学史》一直到近年来出版各种《中国文学史》经常用民歌指称乐府。可能是考虑到了乐府和民歌毕竟不同,又发明了“乐府民歌”一词。如游国恩等人编《中国文学史》讲述南北朝乐府就以“南北朝乐府民歌”为标题。然而民歌属于民间口头艺术,乐府属于宫廷表演曲目,二者关联与界限应该弄清。

《辞海》对民歌的解释是:“民间文学的一种,劳动人民的诗歌创作,一般是口头创作、口头流传,并在流传过程中不断经过集体的加工。”《现代汉语词典》的解释是:“民间口头流传的诗歌或歌曲,多不知作者姓名。”而《乐府诗集》所收作品,除部分杂歌谣辞外,绝大多数是宫廷表演曲目,与上述定义显然不合。

以民歌称乐府,文献也不足征。“民歌”在先秦作为主谓词

---

① 周相录:《元稹集校注》,第23卷,上海古籍出版社,2011年版,第673页。

组使用。如《左传·昭公二十六年》:“陈氏之施,民歌舞之矣。”[①]《管子·形势》:“鸿鹄锵锵,唯民歌之;济济多士,殷民化之。”[②]《韩非子·难二》:“处三日而民歌之曰:‘公乎,公乎,胡不复遗其冠乎!’”[③]汉人沿袭了这一用法。如《汉书·沟洫志》:“于是以史起为邺令,遂引漳水溉邺,以富魏之河内。民歌之曰:‘邺有贤令兮为史公,决漳水兮灌邺旁,终古舄卤兮生稻粱’。”[④]《汉书·佞幸列传》:“显与中书仆射牢梁、少府五鹿充宗结为党友,诸附倚者皆得宠位。民歌之曰:‘牢邪石邪,五鹿客邪!印何累累,绶若若邪!’言其兼官据势也。”[⑤]后来民歌由主谓词组转化为名词。如郦道元《水经注》:“杨泉《物理论》曰:秦始皇使蒙恬筑长城,死者相属。民歌曰:‘生男慎勿举,生女哺用餔,不见长城下,尸骸相支拄。’其冤痛如此矣。”[⑥]这里的“民歌”是“民歌之”的简称。唐皇甫湜《吉州刺史厅壁记》:“民歌路谣,冀闻京师。”[⑦]也把民歌当作名词。郭茂倩编《乐府诗集》将百姓讴歌贤令史起的歌谣取名为《邺民歌》,也是把民歌当作名词使用。但这样例证,《乐府诗集》中仅此一见。古人从未把民歌当作乐府诗的统称。

那么二十世纪学人为什么普遍以民歌指称乐府呢?这与

---

① 杨伯峻:《春秋左传注》,中华书局,1981年版,第1480页。

② 黎翔凤撰,梁运华整理:《管子校注》,《新编诸子集成》本,中华书局,2004年版,第25页。

③ 〔清〕王先慎撰,钟哲点校:《韩非子集解》,《新编诸子集成》本,中华书局,1998年版,第360页。

④ 〔汉〕班固:《汉书》,第29卷,中华书局,1962年版,第1677页。

⑤ 〔汉〕班固:《汉书》,第93卷,中华书局,1962年版,第3727页。

⑥ 陈桥驿:《水经注校证》,第3卷,中华书局,2007年版,第77页。

⑦ 〔清〕董诰等:《全唐文》,第686卷,中华书局,1983年版,第7028页。

"五四"以来学人们受文学进化论影响有关。时人普遍认为中国文学史上各种文体都经历了由民间到文人的演变过程。民间文学新鲜,活泼,有生命力,经过文人改造,步入高雅殿堂,便逐渐失去生命力,于是不得不再到民间寻找另一种新的文学样式。鲁迅就曾说:"歌、诗、词、曲,我以为原是民间物,文人取为己有,越做越难懂,弄得变成僵石,他们就又去取一样,又来慢慢地绞死它。"[①]朱谦之《中国音乐文学史》也说:"每一个时代的音乐文学,总是代表了一时代民间的活言语,所以汉魏的乐府唐不能歌而歌诗,唐的诗宋不能歌而歌辞,宋的词元不能歌而歌曲,这种平民文学的进化,真是自然的趋势。"[②]在文学进化论影响下,学人们普遍认为,汉乐府是民歌,南朝吴声西曲是民歌,北朝梁鼓角横吹曲是民歌,杂曲歌辞和杂歌谣辞是民歌,诗人成功诗歌创作都是学习民歌的结果。

这种说法似乎有些证据。如《乐府诗集》相和歌辞叙论云:"《晋书·乐志》曰:'凡乐章古辞存者,并汉世街陌讴谣,《江南可采莲》、《乌生十五子》、《白头吟》之属。'其后渐被于弦管,即相和诸曲是也。"[③]杂歌谣辞叙论云:"汉世有相和歌,本出于街陌讴谣。而吴歌杂曲,始亦徒歌。复有但歌四曲,亦出自汉世,无弦节。作伎,最先一人唱,三人和。"[④]这些话很容易被人理解

① 鲁迅:《致姚克》,《鲁迅全集》,第13卷,人民文学出版社,2005年版,第28页。

② 朱谦之:《中国音乐文学史》,上海世纪出版集团,上海人民出版社,2006年版,第53页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第26卷,上海古籍出版社,1998年版,第309页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第83卷,上海古籍出版社,1998年版,第884页。

为乐府来自民歌。

乐府出自民间,但不能说乐府就是民歌。道理很简单:歌曲《东方红》源自陕北民歌,但《东方红》不是民歌。首先,“街陌讴谣”,说明歌曲流传于城市当中,城市社会分工细致,歌唱者可能是职业艺人,不能一概视为百姓自娱歌唱。其次,留传至今的乐府诗,除了小部分杂歌谣辞外都是宫廷乐曲。民间乐曲成为宫廷乐曲须经职业诗人和艺人改造,即使保留部分原貌,也已经不是民间歌曲。上面所引《乐府诗集》两条材料都清楚地表明相和歌由民间到宫廷是经过加工的。一向被当作民歌的吴声歌曲,也多出自上层社会。如《宋书.乐志》云:“《前溪哥》者,晋车骑将军沈充所制。……《团扇哥》者,晋中书令王珉与嫂婢有情,爱好甚笃,嫂捶挞婢过苦,婢素善哥,而珉好捉白团扇,故制此哥。《督护哥》者,彭城内史徐逵之为鲁轨所杀,宋高祖使府内直督护丁旿收敛殡埋之。逵之妻,高祖长女也,呼旿至阁下,自问敛送之事,每问,辄叹息曰:‘丁督护!’其声哀切,后人因其声,广其曲焉。《懊憹哥》者,晋隆安初,民间讹谣之曲。语在《五行志》。宋少帝更制新哥,太祖常谓之《中朝曲》。……凡此诸曲,始皆徒哥,既而被之弦管。”[①]可见吴声歌曲代表曲调,或由上流社会创调,或经上流社会加工,或咏上流社会故事,不都出自民间,没有道理视为民歌。即使杂歌谣辞,也不都是百姓歌唱。歌唱者有皇帝,有后妃,有王侯,有官吏,有百姓,一概视为民歌,也不符合实际。

人们把民歌当作乐府还有另一个原因,即作品歌咏民间事物,使用双关、顶针之类修辞手法。其实这也不能作为民歌认定

① 〔梁〕沈约:《宋书》,第19卷,中华书局,1974年版,第549—550页。

的证据。《诗经》中很多作品歌咏民间事物，但都是宫廷乐歌。双关、顶针等是联歌构件，并非民歌所独有。况且纯粹民间歌唱很难留存下来，只有加工过的艺术精品才有可能传之久远。刘禹锡《竹枝词》序云："岁正月，余来建平。里中儿联歌《竹枝》，吹短笛，击鼓以赴节，歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。……余亦作《竹枝词》九篇，俾善歌者飏之。"[①]"里中儿联歌"的《竹枝》，今天一首也见不到了。

总之，绝大多数乐府诗是宫廷乐歌，是经过职业诗人和艺人加工过的艺术精品，不能因为这些作品与民间有些关联就统统认定为民歌。

（六）乐府与音乐文学。"音乐文学"这一概念人们经常使用。但这一概念同样没有文献依据，是《中国音乐文学史》作者朱谦之一天听到对面小洋楼里钢琴和小提琴合奏声忽然想到的一个词。乐府与音乐有关，自然被当作音乐文学，但乐府与音乐文学互不等同，其间关联与界限应该辨析清楚。

音乐文学，顾名思义，应是合乐之文学。但是音乐文学边界在哪里？朱谦之《中国音乐文学史》没有给"音乐文学"下定义，只是说"音乐的文学"。[②] 书中所述涉及《诗经》、《楚辞》、乐府、唐诗、宋词、剧曲。任半塘《唐代"音乐文艺"研究发凡》给"音乐文艺"所下定义是："凡结合音乐之词章与伎艺，兹简称曰'音乐文艺'。"[③]具体研究计划包括"敦煌曲"、"唐声诗"、"唐词"、"唐大曲"、"唐变文"、"唐戏弄"、"唐琴曲"等。可见"音乐文学"或

① 瞿蜕园：《刘禹锡集笺证》，第26卷，上海古籍出版社，1989年版，第852页。

② 朱谦之：《中国音乐文学史》，上海世纪出版集团，上海人民出版社，2006年版，第17页。

③ 任半塘：《教坊记笺订》，中华书局，2012年版，第1页。

“音乐文艺”包含范围非常广，乐府中之歌诗可以看作音乐文学或音乐文艺。

但乐府不等同音乐文学。有音乐形态的乐府属于音乐文学，无音乐形态的拟乐府和准备获得音乐形态的新乐府不能视为音乐文学。乐府具有宫廷属性，只有宫廷表演曲目才能称作乐府。音乐文学不受限制，凡歌唱之词章，均是音乐文学。

治乐府学者应该慎用这一概念。首先，用之可能破坏乐府概念的完整性。乐府诗自成体系，或有音乐形态，或无音乐形态，或准备获得音乐形态，不论哪种都属于乐府。从音乐文学概念出发，只关注有音乐形态之乐府，会人为割裂乐府概念。其次，用之可能遮蔽各种诗歌样式独特性。中国古代诗歌源远流长，不同时期有不同样式，不同时期有不同音乐，将各个时期各种样式诗歌一概视为音乐文学，会遮蔽各种诗歌样式的独特性。再次，用之可能遮蔽诗歌其他属性。音乐是音乐，文学是文学，二者可以结合，也可以各自独立。各种诗体形成虽然都和音乐有关，但音乐不是该诗体全部属性。诗歌不仅仅是音乐副产品，只强调诗歌音乐属性，势必遮蔽其他属性。

三、乐府学研究意义

乐府是中国古代诗歌重要样式，乐府学研究意义显而易见：

第一，有助于重新认识中国诗歌史。由汉到唐，诗歌发展每个阶段，乐府诗往往起着标志性作用，离开乐府无法描述这一时期诗歌史。汉乐府自不必说，离开《蒿里行》《短歌行》《燕歌行》《白马篇》《从军行》《饮马长城窟行》，无法描述三曹和七子诗歌；离开《拟行路难》，无法描述鲍照诗歌；离开了《临高台》

《从军行》《行路难》《独不见》《春江花月夜》《代悲白头翁》，无法描述初唐诗歌。盛唐边塞诗人和李白代表作几乎都是乐府，而杜甫、元白等人新乐府创作更是诗歌史上的创举。用乐府学方法，从诗歌作为礼乐文化组成部分角度重新认识这些诗歌特点及其成因，对于重新描述汉唐诗歌史有着重要意义。

第二，有助于提升古代文学研究整体水平。二十世纪乐府学研究远远落后于诗经学、楚辞学、词学、曲学，成了古代文学研究的一块短板，严重制约了古代文学研究总体水平的提高。李白是古乐府创作大家，李白建立"古乐府学"，其古乐府创作与古乐府学是两件事情，还是一件事情两个侧面？李白"志在删述"，其古乐府学是否具体体现这一志向？二十世纪李白研究已经相当深入，但这些基本问题还没有得到明确揭示。再如《清平调三首》是李白乐府名篇，那么《清平调》是指调类，还是指调名？如果是指调类，与相和歌中的平调、清调有何关联？如果指调名，其具体涵义为何？再如岑参《白雪歌送武判官归京》是否为乐府诗？为什么张若虚《春江花月夜》、高适《燕歌行》由多首绝句组成？杜甫是新乐府开创者，但杜甫新乐府到底指哪些作品？元稹《乐府古题序》云："近代唯诗人杜甫《悲陈陶》《哀江头》《兵车》《丽人》等，凡所歌行，率皆即事名篇，无所倚傍。"[①]《乐府诗集》却将《丽人行》收入"杂曲歌辞"，其他三首收入"新乐府辞"。元稹根据什么将这些歌行当作新乐府呢？有人还把《秦中吟》、"三吏"、"三别"当作新乐府。像杜甫这样大诗人，到底有哪些新乐府都成了问题。凡此种种与唐诗研究总体水平很不相配。所以说深入开展乐府学研究有助于提高古代

① 周相录：《元稹集校注》，第23卷，上海古籍出版社，2011年版，第674页。

文学研究整体水平。

第三,开辟古代文学研究新增长点。乐府学蕴藏着巨大创新空间。笔者指导博士毕业生到2013年共有十四人,在高校工作的有七人,其中六人独立申请到了国家社科基金项目,题目都是乐府学。首都师范大学中国古代文学学科共有三篇论文获全国百篇优秀博士学位论文提名奖,其中有两篇论文题目是乐府学。这多多少少可以说明乐府学是一个易于创新的研究领域。十几年来,赵敏俐教授和我主持四个乐府学研究课题,出版著作四个系列二十一部,但我们深感乐府学研究才刚刚开始。乐府学这座学术富矿需要更多学人去开采。

第四,有助于推动民族文化复兴。子曰:"兴于诗、立于礼、成于乐。"礼乐文化是中华文化特色所在,乐府是礼乐文化核心组成部分。建构现代意义乐府学有助于提升民族文化影响力。目前中华民族正在实现民族复兴,汉唐作为中国历史上辉煌时期,孕育出的文化是中华民族宝贵精神财富。与音乐密切结合的乐府诗,是汉唐时代精神最灵动的记忆。深入研究这部分文化精品,对于弘扬民族文化精神,激发民族认同感和自豪感,向世界传播优秀文化成果,增加世人对中国的了解和理解,都有重要意义。

第五,有助于当下文化产品开发。乐府是综合艺术,既是诗歌精品,也是音乐精品,是高雅文化的符号,民族艺术的象征。台湾陈美娥女士创办南音剧团就取名"汉唐乐府";大量乐府曲谱仍然存世;今人演奏之《幽兰》等古琴曲都是乐府;《孔雀东南飞》《花木兰》等乐府故事令人百听不厌。研究乐府可为当下文化产品开发提供丰富资源。在此基础上开发文化产品,最有可能成为文化精品。

四、乐府学基本内容

乐府学是有关乐府活动及其相关知识的学问。乐府活动从汉代到清代持续了两千多年，留下诗作难以计数，相关典籍汗牛充栋，专业知识十分广博。其内容之丰富，难题之众多，超过任何一门专门之学。面对这样研究对象，可以从各个层面，采用各种方法，分成各种专题进行研究。例如分类别、分时段、分作家、分题材、分主题进行研究；从经济、政治、民族、宗教、音乐、舞蹈、民俗、地理等角度进行研究；采用心理学、美学、传播学、统计学、田野调查等方法进行研究；按曲名、本事、曲调、体式、风格对一首或一组作品进行研究；对《宋书·乐志》《古今乐录》《教坊记》《乐府杂录》《乐府诗集》等乐府学经典著作展开研究。成果可以是文献整理、资料收集、调查报告、专题论文、研究专著、乐府诗史、乐府学史等多种形式。这里只介绍我所理解的乐府学基本内容，即基本对象、基本方法、基本历史、基本典籍。

乐府学以乐府活动为研究对象，而乐府活动可以分为很多层面，如机构组成、运行机制、功能作用、文献留存等。各科学人研究各有侧重，文学史学者以作品为核心，主要从文献、音乐、文学三个层面展开研究。就具体作品而言，从题名、本事、曲调、体式、风格五个要素进行把握。[①]“三个层面”、“五个要素”是乐府学研究基本方法，目标是使乐府诗发生、发展、变化情况和所属

① 日本学者佐藤大志《六朝乐府文学史研究》第一章“六朝乐府诗的展开和乐府题”第一节“乐府题和乐府诗创作”说：“一般拟古乐府，大体根据古曲曲调、歌辞、曲名三个要素模拟制作。”（笔者译，溪水社，2003 年版）其实这三个要素尚不够细致全面。

音乐特点以及文学特色得到清晰描述。

文献研究主要工作有三项：一、弄清乐府活动真实情况，举凡机构、体制、功能、制度、人员、诗作留存、词语涵义等，皆在考证之列。例如汉武帝立乐府、魏明帝设清商署、唐玄宗置梨园等事件，其实际情形如何，应作出清晰考证。再如参与乐府活动人员，如皇帝、后妃、大臣、乐官、乐人、诗人、观众等，参与方式、所起作用等，都须弄清。二、考证乐府诗作。如作者情况、创作情境、本事由来、体式特征、所起作用、词语涵义、流变情况等。三、编辑整理各类乐府学文献，如乐志、乐录、歌录、曲簿、曲谱、乐论、琴书、解题、笺注、诗学等。例如《乐府诗集》可作课题就有：(一)《乐府诗集》整理，包括版本、校勘、标点、注释、笺证、集评、编年等内容；(二)《乐府诗集》成书研究，包括成书背景、作品来源、叙论和解题来源等内容；(三)《乐府诗集》编辑研究，包括分类依据、收录标准、作品补正等内容；(四)《乐府诗集》续编，汇集宋、辽、金、元、明、清各代以及域外乐府，成《乐府续集》。

音乐研究主要工作是弄清乐府诗所属音乐形态。[①] 重点把握四种情况：一、创调情况，如创制时间、本事背景、所属类别等；二、表演情况，如表演者(歌者、舞者、伴奏者等)、表演方式(是否配舞、舞蹈形制、舞蹈规模、舞容舞具、舞者情态、歌者情态等)、表演场所、表演时间、表演目的、表演功能、表演效果等；三、流变情况，如变异、衍生、消失、再造等；四、创作情况，如选词入乐、因声作词等。弄清乐府诗音乐形态，旨在掌握乐府诗存在

① 音乐学界有“音乐形态学”这一概念。据中国大百科全书出版社编辑部：《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》(中国大百科全书出版社，2004 年版，第 816 页)解释：“是根据音乐的形态即具体作品的样式、结构、逻辑等来研究音乐的形式与内容诸关系的学科。”

方式，深刻理解作品思想价值、文本特点、艺术成就、传播接受等。

文学研究主要是把握乐府诗文学特点。可以从这几个方面进行：一、作者情况；二、创作方式；三、创作原则；四、传播方式；五、传承情况；六、功能分析；七、内容分析；八、形式分析；九、诗史写作。即从主体、创作、传播、演变、内容、形式等侧面把握乐府诗文学特点。多侧面把握是根据乐府诗特性而设计。乐府是宫廷音乐作品组成部分，既有音乐属性，又有文学属性；既有仪式功能，又有娱乐功能。直接分析内容和形式，显然难以统摄这些特性。

文献、音乐、文学三个层面中，文献是基础，音乐是核心，文学是目的，缺一不可。文献研究基础性作用不容置疑，不能全面占有文献，不能准确把握知识，不弄清真实情况，后续工作无从谈起。但文献研究只是基础，还要深入到其他层面。乐府文学特点多与音乐形态相关，把握文学特点必须追寻音乐形态。治乐府而不关注其音乐形态，称不上地道乐府学研究。而文献研究、音乐研究都是为了更好把握文学特点。只研究文献，只研究音乐，不关注文学，也就偏离了文学史研究者的工作本位。

除了上述三个层面，还可以从其他视角考察乐府，如自然、地理、经济、政治、战争、宗教、民族、民俗、美术、服饰、器物等。但这些视角只是有助于理解乐府诗内容，对乐府诗形式理解作用有限，构不成乐府学研究基本层面。

一首乐府诗由题名、本事、曲调、体式、风格五个要素组成。这五个要素要求该作品维护自身特性，以区别于其他作品。分析乐府诗五个要素，弄清其内在结构，既是对具体作品认识的深化，也是对乐府诗体认识的深化。

词有词牌，曲有曲牌，乐府也有固定题名。题名是乐府诗第一要素，是一首乐府诗的标志。题名研究主要考察其所依之据、所含之义、所属之类、所历之变。

本事是某个乐府诗相关故事。本事或记题名由来，或记该曲曲调，或记该曲传播，或记该曲演变，从中可以看到该曲调人物、题材、主题、曲调、体式、风格等许多信息。本事研究主要考察内容构成、生成过程、作用价值。

曲调是一首乐府诗核心要素，与该作品题材、主题、风格密切相关。曲调研究主要考察曲调调式标注方式、文献依据、所起作用。

体式是一首乐府诗音乐特点的文本呈现。考察要回到其具体音乐形态当中，看音乐形态与文本特点之间的关联。主要关注剧语、乐语、套语、构件、句度、声律等。

风格是上述要素的综合体现，是一首乐府诗的总体标志。当某一作品失去题名、本事、曲调、体式等要素时，风格就成了认定该作品为乐府诗的最后理由。分析风格与其他要素的关系、风格作用、认识途径等，是风格研究应有之义。

“三个层面”、“五个要素”是乐府学基本理论框架。理论建构之后还应回顾和梳理乐府学史。

回顾乐府学史目的有二：一、介绍乐府学基本典籍，便于学人掌握研究资料，获得工作资源。古今学人围绕乐府学做了很多工作，留下了大量文献，足资当下学人研究之用。二、梳理乐府学历史，以便了解研究动态，确立自己工作起点。乐府学史源远流长，前人付出很多心力，留下的真知灼见足资后人吸收借鉴。回顾以介绍基本文献为主，梳理乐府学史为辅。介绍采用“举要”形式，主要介绍乐志、乐录、歌录、解题、笺证、诗学等典

籍。梳理乐府学史则是在"举要"过程中交代乐府学发展大致脉络。

乐府学史大致分三个阶段:宋前为第一时段,由宋到清为第二阶段,现当代为第三阶段。这种划分基于以下三点考虑:一、《乐府诗集》集宋前乐府学之大成,具有划时代意义;二、宋代以后曲子词成为歌诗主体,乐府诗在诗歌史上标志性作用丧失;三、民国以来乐府学研究受西学影响,情况发生了很大变化。前两个阶段以文献举要为主要,第三阶段以问题综述为主。

概论正文总体结构为:第一章"乐府学三个层面",第二章"乐府诗五个要素",第三章"汉唐乐府学概述",第四章"宋清乐府学概述",第五章"现代乐府学概述"。

第一章　乐府学三个层面

乐府创作时间跨度长,作品数量多,思想内容全,研究难度高,需要从多角度进行考察,如自然、地理、经济、政治、战争、宗教、民族、民俗、美术、服饰、器物,等等。但这些视角只有助于理解乐府诗内容,对乐府诗形式理解作用有限,构不成乐府学研究基本层面。能够成为乐府诗基本层面的只有音乐。此外,文献研究是基础,文学研究是目的,所以文献、音乐、文学构成了乐府学研究三个基本层面。

第一节　文献研究

乐府文献层面研究就是弄清乐府活动情况及清理相关文献,主要工作有三项:

第一,弄清乐府活动情况。举凡机构、体制、功能、制度、人员、器物、服装、习俗、诗作留存、词语涵义等,皆应做出清晰考证。如汉武帝立乐府在乐府制度沿革过程中地位,魏明帝设清商署在相和歌传承上所起作用,唐玄宗教授梨园弟子对盛唐乐府创作影响等,都应详细考察,还原其真实情况。再如参与乐府活动人员,如皇帝、后妃、大臣、乐官、乐人、诗人、观众等,其参与

方式、所起作用等，也应该尽量清楚掌握。

第二，考证乐府诗作。乐府诗篇是乐府活动核心成果，数量巨大，仅《乐府诗集》所收就近五千首。这些诗篇作者情况、创作情境、创作时间、本事由来、体式特征、所起作用、词语涵义、流变情况等，都需要考证清楚。尽管有些名篇人们已经熟知，但并不等于所有情况都已弄清。如《胡笳十八拍》作者、《木兰诗》产生年代问题，上世纪学人就争论了几十年。

第三，清理乐府学典籍。古代乐府活动留下了大量文献，如《史记·乐书》《汉书·礼乐志》《晋书·乐志》《宋书·乐志》《隋书·音乐志》《旧唐书·音乐志》等乐志，《通典·乐典》《通志二十略·乐略》《文献通考·乐考》《乐书》等乐书，《荀氏录》《元嘉正声技录》《大明三年宴乐技录》《古今乐录》《乐府杂录》等乐录，《乐府歌辞钞》《歌录》《古歌录钞》《吴声歌辞曲》《陈郊庙歌辞》等歌录，《齐朝曲簿》《大隋总曲簿》《正声伎杂等曲簿》《太常寺曲名》《太常寺曲簿》《歌曲名》《历代乐名》等曲簿，《河南周歌诗声曲折》《周谣歌诗声曲折》《乐谱》《乐谱集》等曲谱，《乐论》《乐要》《乐论事》《乐经》《乐书要录》《乐略》等乐论，《琴清英》《琴操》《琴谱》《琴经》《琴说》等琴书，《古今注·音乐》《乐府古题要解》《续乐府古解题》《乐府古题解》等解题，《古乐苑》《乐府广序》《乐府正义》《汉铙歌释文笺正》等笺注，《文心雕龙·乐府》《乐府杂诗序》《乐府古题序》《系乐府序》《正乐府十篇序》等诗学著作。这些文献，留存者需要整理，亡佚者也应关注。

文献整理旨在还原其真实面貌，以利于进一步研究。就《乐府诗集》而言，可作课题就有很多，主要是：

一、《乐府诗集》整理。《乐府诗集》目前只有中华书局和上

海古籍出版社两个标点本,此外没有任何整理本问世,有必要全面整理,包括校勘、标点、注释、笺证、编年、集评等。

(一)校勘。《乐府诗集》宋元明清各代均有刻本留存至今,总体差异不大,细微差异很多,需要仔细校勘。其中傅增湘藏宋刻本最早,可作底本。宋刊只有八十一卷,其余据汲古阁毛扆校本和影宋抄本补缀成一百卷。汲扆本以元刻本为底本,校以绛宋本,经过毛晋、毛扆两代人四次校改而成,较为完善,可作为对校本。同时参之以元刻本等其他刻本。校勘主要查校《乐府诗集》文字异同,勘正《乐府诗集》流传过程中文字讹、脱、衍、倒情况。曲辞和叙论、解题校勘应有所区别。

曲辞校勘要在充分认识《乐府诗集》特点基础上进行。《乐府诗集》所收曲辞主要来自乐府歌录,不是诗人别集或其他诗歌总集。这是个特殊的诗歌留传系统,呈现的是乐府歌辞原生态,应该尽量保留原貌。艺人选取诗人作品入乐,有时出于表演方便会对原作进行截取、拼接、改字。艺人文化水平有限,以白字、俗字来代替原有诗句也属正常。所以曲辞除非明显讹误,不宜作何改动,尤其不能据传世诗人别集改动作品。

叙论和解题是郭茂倩征引前代乐府学著作及相关文献而来。这些文献多有传世本,可供比对,主要看郭茂倩引用时是否因略写而失去原意,是否有断章取义、理解错误之处。已经失传之文献,无法用来比对。如荀勖《荀氏录》、张永《元嘉正声技录》、王僧虔《大明三年宴乐技录》、智匠《古今乐录》等。今天所见《古今乐录》是清人依据《乐府诗集》等书重新辑录而成。

校勘应该充分利用现代信息处理技术。如使用北京国学现代传播公司开发的自动比对技术,同时比对多个版本,使各版本所有差异瞬间呈现,从而避免了人工比对可能造成的遗漏。读

者完全可以通过校记掌握各个版本，真正做到“一本在手，众本皆备”。

（二）标点。标点要在深入理解内容基础上进行，要充分吸收前人标点成果。

曲辞标点除了根据文意标点以外，还要充分考虑曲辞体式特点，有效体现乐府诗的特殊性。如“解”、“趋”、“艳”、“乱”的区分就很重要。

叙论、解题、标点要先弄清乐府体式特点，如“歌”、“行”、“篇”隶属关系的辨别就很重要，否则容易出现错误。例如中华书局标点本卷四十二《子夜歌四十二首》解题引《古今乐录》曰：“凡歌曲终，皆有送声。子夜以持子送曲《凤将雏》以泽雉送曲。”[①]正确标点是：“凡歌曲终，皆有送声。《子夜》以《持子》送曲，《凤将雏》以《泽雉》送曲。”再如《相和六引》解题，中华本和上古本均标点为《古今乐录》曰：“张永《技录》相和有四引，一曰箜篌，二曰商引，三曰徵引，四曰羽引。箜篌引歌瑟调，东阿王辞。《门有车马客行·置酒篇》并晋、宋、齐奏之。”[②]正确标点是：“张永《技录》：‘相和有四引：一曰箜篌，二曰商引，三曰徵引，四曰羽引。’《箜篌引》歌瑟调东阿王辞《门有车马客行·置酒篇》，并晋、宋、齐奏之。”错标是因不了解乐府诗体式特点所致。

叙论和解题标点还要弄清郭茂倩所引文献特点。例如书中经常引用荀勖《荀氏录》、张永《元嘉正声技录》、王僧虔《大明三

①　〔宋〕郭茂倩：《乐府诗集》，第44卷，中华书局，1979年版，第641页。

②　〔宋〕郭茂倩：《乐府诗集》，第26卷，中华书局，1979年版，第377页。聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第26卷，上海古籍出版社，1998年版，第310页。

年宴乐技录》、陈智匠《古今乐录》,郭茂倩未必都看到了原书,因此弄清郭茂倩看到哪些乐录对标点而言就成了关键。仔细阅读发现,书中凡是引用《元嘉正声技录》《大明三年宴乐技录》处,前面都会出现《古今乐录》,而且由陈到宋正史经籍志、艺文志及其他目录著作,均未著录《元嘉正声技录》《大明三年宴乐技录》,说明郭茂倩只看到了《古今乐录》,所引《元嘉正声技录》《大明三年宴乐技录》内容均出自《古今乐录》。至于《荀氏录》,连智匠也没有看到,《古今乐录》中所见《荀氏录》内容,均为《元嘉正声技录》转引。因此标点时要准确反映《古今乐录》与《荀氏录》《元嘉正声技录》《大明三年宴乐技录》之间关系。

标点应该充分吸收前人成果:第一,相关文献整理本标点。《乐府诗集》引用文献有大量传世整理本,如《史记》《汉书》《晋书》《宋书》《隋书》《旧唐书》等,可适当参考。第二,参照前人断句。如《四部丛刊》以汲古阁重校本为底本,有简单断句。第三,参照相关总集和别集整理本标点。第四,参考学界已有成果。如杨公骥《巾舞歌辞》的标点,王先谦、姚小鸥、许云和、刘刚《汉鼓吹铙歌十八曲》的标点。第五,用北京国学现代传播公司开发的自动标点系统进行标点。

(三)注释。乐府诗注释前人做了很多工作。除了朱嘉徵《乐府广序》、朱乾《乐府正义》、陈本礼《汉乐府三歌笺注》、王先谦《汉铙歌释文笺正》、黄节《汉魏乐府风笺》、曹道衡《乐府诗选》等乐府专门笺注成果,著名乐府诗人别集整理本中也往往含有乐府注释内容。《增订注释全唐诗》更是囊括唐人全部乐府。但对注释《乐府诗集》仍需下大力气。原因有三:一、《乐府诗集》除了收录诗作以外,还有叙论和解题,需要注释;二、前人注释乐府,多选取一类或几类,且以古乐府为主,《乐府诗集》全

注本尚未问世;三、注释不到位。例如许多注本没有解释乐府题名,即使解释,也只是引述前人片言只语,等于没有解释。

以下三项内容注释时应予以重点关注:

难解词语。涉及人名、神名、地名、物名、典章、制度、节日、民俗、宗教、祭祀、庆典、天文、历法、服饰、器具等。例如有些舞蹈以舞具命名,如"巾舞"、"盘舞"、"杯舞"、"拂舞"、"剑器"等,注释需要对其形制作出说明。再如祭祀、庆典等仪式用语,如"登歌"之类,也需要说明。

音乐术语。作为音乐作品组成部分,乐府诗有其特定音乐形态。《乐府诗集》中有大量叙论、解题文字描述其音乐形态,有些作品中也保留标示其音乐形态的一些信息。如"解"、"趋"、"艳"、"乱"、"清调"、"平调"、"楚调"、"瑟调"、"侧调"、"上声"、"倚歌"、"六变"、"游弄",等等。凡此,皆须做出清楚说明。

乐府题名。题名是乐府诗第一构成要素,多数乐府都以行、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、弄、谣、讴、歌、曲、词、调等命名。从文学角度看这些题名,好像没有什么特别意义,但作为音乐作品,其差别可能是巨大而严格的。这些题名看似简单,但深究其涵义,往往语焉不详。例如"行",从字面上看,就很难与音乐活动相联系。"歌"是泛指一切歌唱活动,还是指某一类歌唱活动? 凡此皆应作出解释。

(四)笺证。《乐府诗集》有些问题难以在注释中解决,需要单独拈出说明。例如一些学术公案,就应该做出交代。如汉武帝立乐府问题、鼓吹横吹关系问题、相和歌与清商曲关系问题、《木兰诗》创作年代问题、《胡笳十八拍》作者问题、《蜀道难》寓意问题、《巾舞歌辞》和汉铙歌部分曲辞破译,等等。有些问题

古人早有关注。如《木兰诗》创作年代，宋魏泰《临汉隐居诗话》云："世传《木兰诗》为曹子建作，似矣。然其中云：'可汗问所欲'，汉魏时，夷狄未有'可汗'之名，不知果谁之词也？"[①]明胡应麟《诗薮》云："晋明世，柔然社崙始称可汗，此歌出晋人手，愈无可疑。盖宋齐以后，元魏入帝中华，柔然屏居大漠，与黄河黑山道里悬绝。惟东晋世，五胡扰乱，柔然拓跋相攻幽冀间，故诗人历叙及之。世之疑木兰者，率指摘'可汗'二字，不知此歌得此证佐益明，亦一快也。"[②]今人对这一问题多有论述，但说法仍不统一，因而需要笺证。

笺证前人用力较多，留下问题也多，应充分吸收前人成果，提出自己论断。一时无法定论，也要交代问题由来和解决方向。目标是对《乐府诗集》中所有难点问题、学术公案做一次清理，对《乐府诗集》问世以后近千年来乐府学研究作一次总结，使后学者得以在此基础上继续前行。笺证是《乐府诗集》整理最具有学术含量的一项工作。

（五）编年。乐府诗编年有其实际困难。乐府诗题名相同，从中难以看到可资编年的有效信息。乐府诗又往往歌咏本事，虽然不排除借古讽今，但内容毕竟缺少时代痕迹，也给编年造成了实际困难。已有诗人别集整理本，乐府诗往往处在未编年部分。但有些作品编年相对容易。如郊庙歌辞因属于重大礼乐事件，史书往往有清楚记载。再如杂歌谣辞，往往与某个特定政治事件有关，史书也有清楚记载。又如舞曲歌辞、鼓吹曲辞，具有仪式作用，多为朝廷有组织地制作，史书中也有清楚记载。有些

① 〔清〕何文焕辑：《历代诗话》，中华书局，1981 年版，第 318 页。

② 〔明〕胡应麟：《诗薮 · 内编》，第 3 卷，上海古籍出版社，1979 年版，第 44 页。

诗人创作时有意无意保留了一些与创作时间相关的信息。这些作品编年相对容易。应充分吸收前人成果,克服不利因素,给更多乐府诗作出编年。

(六)集评。为了方便读者阅读和研究,将有关某一首乐府诗的评论系于作品下面。集评困难有二:一、如何博观约取。乐府诗是诗歌精品,为历代诗评家所重视,相关点评内容十分丰富。如何选出有见地的观点,对整理者眼光是个考验。二、如何排列得当。很多诗话条目往往不是针对一首诗,而是针对几首诗或对整个诗人的点评,这条诗话系于何处?现存诗人别集整理本,有的系于作品下面,有的系于书后。而《乐府诗集》排列与诗人别集很不相同,难以借鉴。如果一则诗话涉及几首诗,这几首诗又偏偏不在一类,每一首下面都列一次,显得重复;采用互见的方法,会给读者造成很大不便。克服了以上两点困难,才能做好集评。

上述六个方面为全面整理《乐府诗集》工作设想。《乐府诗集》是乐府学集大成之作,对此前一千多年乐府学成就做了一次总结。《乐府诗集》问世已近千年,理应再做一次总结,成为一部新的集大成著作,为当代乐府学研究构筑新的起点。

二、《乐府诗集》成书。主要考察郭茂倩编纂《乐府诗集》具体情况,如工作环境、资料来源、处理方式等,使人们对这部乐府学集大成著作产生过程有个清楚认识。

(一)成书背景和编者素养。乐府学者,历代有之,但像《乐府诗集》《通志二十略·乐略》这样重要乐府学著作在宋代相继问世,一定有其社会原因。有必要考察当时社会背景,如文学思潮、乐府观念、乐府知识、整理风气等情况。郭茂倩能够成为乐府学集大成者,与其个人素养密不可分。其生活经历、知识准

备、工作条件、思想意识值得考察。而郭茂倩偏偏是一个留下相关资料很少的学者,学术界对他是什么时候人都有争论,这给弄清郭茂倩如何编辑《乐府诗集》带来了实在困难。

(二)作品来源。歌录是《乐府诗集》曲辞主要来源。郭茂倩固然根据诗歌总集、诗人别集收录了一些曲辞,但诗歌总集、诗人别集绝非《乐府诗集》曲辞主要来源。那么郭茂倩看到了哪些歌录?从宋前各代正史经籍志、艺文志著录情况看,歌录曾大量存在。有些正史乐志也收录歌辞,如《汉书·礼乐志》和《宋书·乐志》等。问题是这些书籍到宋代还有多少留存?《隋书·经籍志》著录歌录合计远远超过百卷,到《旧唐书·经籍志》《新唐书·艺文志》中已所剩无多。[①] 《宋史·艺文志》著录更少,除了郭茂倩《乐府诗集》一百卷以外,只有蔡琰《胡笳十八拍》四卷、僧智匠《古今乐录》十三卷、刘次庄《乐府集》十卷、《楚调五章》一卷、僧灵操《乐府诗》一卷、《古乐府》十卷、《历代歌辞》六卷、《仿蔡琰胡笳十八拍》等数种。[②] 新旧《五代史》无经籍志、艺文志。新旧《唐书》和《宋史》著录者,最有可能为郭茂倩取用。但这些歌录数量有限,卷数相加不到一百卷,郭茂倩可能看到了更多歌录。证据是《乐府诗集》中收录大量唐人诗作,但唐宋公私目录著作中很少见到唐人歌录。因此郭茂倩到底看到了哪些歌录,值得深入追索。

---

① 如《新唐书·艺文志》只著录荀勖《太乐杂歌辞》三卷、又《太乐歌辞》二卷、《乐府歌诗》十卷、谢灵运《新录乐府集》十一卷、释智匠《古今乐录》十三卷、郑译《乐府歌辞》八卷、又《乐府声调》六卷、苏夔《乐府志》十卷、翟子《乐府歌诗》十卷、又《三调相和歌辞》五卷、《汉魏吴晋鼓吹曲》四卷、《历代曲名》一卷、《外国伎曲》三卷等。尚有许多琴学著作,如桓谭《琴操》一卷、孔衍《琴操》二卷等,当中未必有歌辞存在。

② 〔元〕脱脱等:《宋史》,第 202 卷,中华书局,1977 年版,第 5053—5057 页。

(三)叙论解题来源。《乐府诗集》叙论和解题征引了大量前代典籍。据日本学者中津滨涉《〈乐府诗集〉引用书考》,《乐府诗集》引用文献共计一百六十三种。[①] 郭茂倩征引这些文献原则是什么,值得深入研究。《乐府诗集》当中有些内容与传世文献所载文字多有出入,说明郭茂倩引述时做了加工,而加工就难免背离或曲解原文。有些引用还未标明书目,也需要以相关人和事为线索寻绎资料来源。因此对《乐府诗集》所引乐府学文献应做进一步考察。如沈约《宋书·乐志》、智匠《古今乐录》、吴兢《乐府古题要解》等。

三、**《乐府诗集》编辑。**作为乐府学集大成著作,《乐府诗集》体例安排颇具匠心,使乐府作品分类和编排方式得以定型。尽管不断有人质疑其分类方法和编排方式,但都是在《乐府诗集》框架内进行调整。而且质疑多半是不能深入理解郭茂倩编辑用意所致。

(一)分类依据。郭茂倩依据什么将乐府诗分为十二类,对前人有何借鉴,是否合理,是《乐府诗集》问世以后人们经常议论的话题。初看《乐府诗集》,很容易觉得分类很随意,甚至有些混乱。十二类歌辞,有的按功能分类,如郊庙歌辞、燕射歌辞;有的按时间分类,如近代曲辞;有的按乐器分类,如鼓吹曲辞、横吹曲辞、琴曲歌辞;有的按表演方式分类,如相和歌辞,标准不统一。郊庙歌和舞曲歌分为两类,郊庙歌用于祭祀天地祖先,舞曲歌用于朝堂仪式庆典,为何有些舞曲也用于郊庙?既然分为两类,性质有何不同?若无不同,为何分列?其他类别曲辞也有配舞者,又何不一概归入舞曲?但是深入研读《乐府诗集》后会发

---

① 〔日〕中津滨涉:《乐府诗集の研究》,汲古书院,1970年版,第573—576页。

现，郭茂倩分类兼顾了曲辞性质和实际留存两个方面。所以应该细心体味郭茂倩在每类曲辞叙论中对该类曲辞特点、来源、功能、性质的阐述，细心考察这些曲辞在以往文献留存中既有分类情况，仔细考察每一类歌辞收录标准。

然而自《乐府诗集》成书以后，学人往往不能认真体味郭茂倩分类合理性，动辄批评郭茂倩分类如何不合理，对十二类曲辞任意割裂合并。有人主张取消近代曲辞和新乐府辞，认为汉魏六朝乐府才是乐府。有人根据近代曲辞叙论中"近代曲辞，亦杂曲也"一句话，主张将近代曲辞归入杂曲歌辞，全然不顾近代曲辞和杂曲歌辞有何区别。有人主张干脆取消新乐府辞，理由是新乐府并不入乐，不知《乐府诗集》新乐府辞中许多诗作是入乐歌辞。有些著作打乱各类排列顺序，按《诗经》风雅颂重新排列，将杂歌谣辞放在最前面，以为这相当于国风。说明人们对《乐府诗集》分类认识还很不够。正确态度应该是信而好古，细心体会郭氏分类之合理性，而非贸然指责其分类有何缺陷。

（二）编排方式。《乐府诗集》中作品编排大致遵循三个原则：第一个原则是按功能排列。以朝廷活动为中心，由内到外、由上到下、由神到人、由庄到慢，逐次展开。先是祭祀天地祖先，其次是朝会庆典，再次是行军出行，最后是娱乐欣赏，顺序是郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞。舞曲歌辞兼有郊庙、燕射两种功能，因其以表演方式命名才排在后面。第二个原则是按时间顺序排列。在大类中，郊庙歌辞里《郊祀歌》为西汉作品，排在最前；新乐府辞为唐人诗作，排在最后。杂曲歌辞、近代曲辞出现较晚，紧邻新乐府辞之前排列。每类作品也按产生时间先后排列。第三个原则是相同曲调作品排在一起。例如《行路难》，从刘宋鲍照开始，到晚唐薛能结束，按

时间先后列在一起。这就给研究者供了极大便利。郭茂倩还把相近曲调集中编排。如《行路难》下面列《从军中行路难》《变行路难》,《古别离》下面列《生别离》《长别离》《远别离》《久别离》《新别离》《今别离》《暗别离》《潜别离》《别离曲》。《古别离》解题云:"《楚辞》曰:'悲莫悲兮生别离。'《古诗》曰:'行行重行行,与君生别离。相去万馀里,各在天一涯。'后苏武使匈奴,李陵与之诗曰:'良时不可再,离别在须臾。'故后人拟之为《古别离》。梁简文帝又为《生别离》,宋吴迈远有《长别离》,唐李白有《远别离》,亦皆类此。"[①]说明郭茂倩非常重视乐府曲调在流传过程中衍生变异情况。当然郭茂倩排列具体作品时难免出现瑕疵,但其排列原则很清楚。

四、《乐府诗集》订补。《乐府诗集》成书以后,有学人看到《乐府诗集》误收、漏收了一些诗作,试图进行勘误、补编。如明梅鼎祚《古乐苑》就删除不当,增补新作,补充了叙论和解题。当代日本学人增田清秀《乐府的历史研究》"资料篇"中有一章,名为"乐府诗集未收录乐府(汉魏晋南北朝)"。[②] 但补编有两个问题:一、补编诗作是否妥当;二、补编是否全面。如梅鼎祚和增田清秀只补唐前乐府,不及隋唐五代。可见《乐府诗集》补录还有很多工作要做,包括确立可靠的补录标准和方法;甄别前人补录是否得当;对宋前各代乐府全部进行补录。而《乐府诗集》中误收、误排以及叙论、解题之讹误,也应订正。

(一)补编。补编是一项富有挑战性的工作,应在弄清乐府

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第71卷,上海古籍出版社,1998年版,第767—768页。

② 〔日〕增田清秀:《乐府の历史的研究》,东京创文社,1975年版,第449—511页。

概念后进行，如此才能认定什么是乐府，什么不是乐府。具体操作时注意三点：第一，同题补录为主。郭茂倩根据前代留存下来歌录编辑《乐府诗集》，歌录作为宫廷音乐表演歌辞，乐府性质毋庸置疑。但郭茂倩编纂时偶尔也会参照诗人别集，因此根据传世诗人别集和诗歌总集作同题补录，也有一定合理性。例如《行路难》，《乐府诗集》收录了鲍照、僧宝月、吴均、费昶、王筠、卢照邻、贺兰进明、张纮、崔颢、李白、高适、李颀、韦应物、顾况、柳宗元、张籍、鲍溶、聂夷中、僧贯休、僧齐己、翁绶、薛能等人作品。查《先秦汉魏晋南北朝诗》，尚有北齐高昂《从军与相州刺史孙腾作行路难》；查《全唐诗》，尚有孟云卿、冯著、钱起、王烈、武元衡、朱庆馀等人所作《行路难》，这些应该予以补录。第二，《乐府诗集》未收题名，但确实证明是宫廷曲目才予以补录，并作出说明。如舞曲歌辞叙论曾提到了《剑器》，没有收录歌辞。《全唐诗》载有姚合《剑器词三首》，敦煌词中有《剑器词三首》，应该予以补录。第三，保持《乐府诗集》完整性，补录诗作单独排列。同题诗作按《乐府诗集》已有顺序排列，异题诗作则放在大类之后排列。

（二）订正。《乐府诗集》在分类和编排上确实有些问题，例如同一曲名下所列作品未能严格按作者生活时代先后排列，作品署名张冠李戴，引述文献时有不确，分类归属偶失严谨，有些文字明显不通，凡此都需要订正。订正应在保存《乐府诗集》原貌前提下进行。作品排列时间倒置一般不做订正。因为乐府多为名家名作，读者自会鉴别，不会据此认定诗人存世时间。文字讹误除非明显不通，一般不做改动。作品署名张冠李戴要慎重处理。郭茂倩是宋人，署名应有文献依据，不应视为抄录疏失。叙论、解题、引文如有疏漏讹误，可以纠正。若引文与传世文献

记载文字不完全一致,但行文没有割裂原意,也没有必要订正。

五、《乐府诗集》续编。《乐府诗集》将宋前乐府搜罗殆尽,为宋前乐府学研究提供了极大便利。但是由宋到清乐府一直无人编辑,使唐后乐府学研究受到了很大制约,因此编纂《乐府续集》就成了当务之急。续编应注意解决三个问题:

(一)搜集作品。续编首先遇到的困难是如何将由宋到清乐府搜罗殆尽。《乐府诗集》收赵宋以前乐府五千,已是洋洋大观。而由宋到清乐府数量更大,仅《竹枝词》一个曲调字数就有三百万字(其中只有少量唐五代作品),是《乐府诗集》诗作、叙论、解题字数总和的五六倍。所以收集作品是续编首先要任务。续编工作有利条件是:一、《全宋诗》《全金诗》《全辽金诗》《全元诗》已经问世,为搜集宋辽金元乐府提供了极大便利。因部分乐府曲调误入词集,所以《全宋词》《全金元词》《全明词》《全明词补编》《全清词》(部分)也为搜集作品提供了线索。二、古籍电子化可为续编提供助力,如《国学宝典》《四库全书》《四库存目》《续修四库全书》《中华基本古籍库》等,可以大大提高作品搜集效率。不利条件是:一、明清两代没有诗歌总集(《全明诗》只出版三册),需要编者在众多文献中直接寻找。二、中国古代典籍大概有二十万种,明清两代文献占绝大多数,如何找到这些典籍,找到后如何将乐府诗从中挑选出来,是个很大挑战。然而,续编不应等《全明诗》《全清诗》《全清词》全都问世后进行,应克服困难,努力前行。

(二)作品认定。如何辨别乐府也是一个难题。乐府有固定题名,按说不难分辨,但实际操作中仍然会遇到许多问题。如乐府有《挽歌》,然唐后诗集中《挽歌》数不胜数,是否全部收录?《乐府诗集》“杂歌谣辞”多从宋前正史辑出,但又非有辞必录,

续编是否将宋辽金元明清中正史里所有歌谣全部编入“杂歌谣辞”？若非全录，如何去取？唐后郊庙、燕射、舞曲等仪式庆典歌辞，有郊庙、燕射、舞曲之实，但与《乐府诗集》名称相异，如何处理？等等。《乐府诗集》近代曲是隋唐新兴曲调，但对宋人来说已成古题，续编中“近代曲辞”收录新兴曲调歌辞，还是只录近代曲辞中固有曲调歌辞？将宋辽金元明清新兴曲调歌辞都归入近代曲辞，时间跨度过大，显然名不副实。可行办法是将这些新兴曲归入新乐府。而新乐府认定更为困难。新乐府“即事名篇，无复倚傍”，从题目上难以判定是否为新乐府。认定时应该遵循郭茂倩给新乐府所下定义，把握住以下几条：第一，诗人命名为新乐府或新题乐府者；第二，《乐府诗集》新乐府辞拟作者；第三，作者表明仿照元白新乐府创作之新题乐府；第四，诗人明确表示补朝廷乐府意图的新题诗作；第五，确属朝廷表演曲目新兴曲调之齐言歌辞。

（三）**叙论解题**。《乐府诗集》在收录诗作同时还有大类叙论曲调解题，或说明类别成因，或描述作品特点，或记录曲调本事，或考证相关问题。既为续编，就应遵循原编体例，具有相同内容。这就对编者提出了很高要求。好在宋代以来相关文献留存较多，撰写叙论解题时查找资料相对容易。叙论解题内容应该包含以下几方面：一、选录依据、收录标准；二、作品来源；三、作品创作背景、表演情况、流变情况；四、诗作自序、他序、自注；五、相关研究情况。

以上以《乐府诗集》为例，略微陈述乐府学文献研究思路。其他乐府学著作虽然没有《乐府诗集》重要，复杂程度也无法与《乐府诗集》相比，但也有很多内容值得挖掘。除此之外，建立一个《乐府学全书》数据库也很有必要。数据库可分古代、现代

两部分。古代部分按古代乐府学著作分类编辑,如乐志、乐书、乐录、歌录、曲簿、曲谱、乐论、琴学、解题、笺证、诗学等。现代部分按著作、论文两类编辑。原则是"有文必录",将相关资料尽量收齐。要求是可检索、可复制、可阅读。拥有这样一个数据库,即使初涉乐府学者,也能全面占有材料,省去翻检之劳,提高工作效率。

第二节　音乐研究

乐府学研究主要内容是追寻乐府诗音乐形态。诗歌史描述目标是把诗歌活动描述得越清晰越好,诗歌特点揭示得越准确越好,特点成因阐述得越明白越好。实现这一目标,必须回到诗歌活动具体情境当中,弄清诗歌在当时的实际存在形态。只有回到这一形态,才有望准确把握诗歌特点并揭示其成因。追寻乐府音乐形态,重点把握创调、表演、流传、创作四方面内容:

一、创调情况。某一曲调创于何时、创制原因、关键人物、音乐特点,应该首先掌握。所以应该从创立时间、本事背景、曲调特点三个方面来考察创调情况。

(一)创立时间。时间是诗歌史描述重要坐标,应该首先弄清。郭茂倩编《乐府诗集》特别注意创调时间。例如谈鼓吹曲起源引刘瓛《定军礼》云:"鼓吹未知其始也,汉班壹雄朔野而有之矣。"又引蔡邕《礼乐志》云:"汉乐四品,其四曰短箫铙歌,军乐也。黄帝岐伯所作,以建威扬德、风敌劝士也。"[1]谈及《薤露行》起源引崔豹《古今注》云:"《薤露》《蒿里》并丧歌也。本出

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第16卷,上海古籍出版社,1998年版,第195页。

田横门人，横自杀，门人伤之，为作悲歌。”但又引《乐府解题》云：“《左传》云：‘齐将与吴战于艾陵，公孙夏命其徒歌虞殡。’杜预云：‘送死《薤露》歌即丧歌，不自田横始也。’”[①]虽然没有考证出确切结论，但可以看出郭茂倩在努力追寻乐曲和曲调创制时间。当然很多乐曲或曲调创制时间有明确记载。如《古今乐录》云：“梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南上云乐》十四曲，《江南弄》七曲。”[②]再如《纪辽东》，《乐府诗集》引《隋书》云：“大业八年，炀帝伐高丽，度辽水，大战于东岸，击贼破之，进围辽东。”[③]而那些没有文献明确记载创调时间的曲调，则需根据其他信息追寻。

（二）**本事背景**。很多乐府都有创调本事，从中可以看到该曲创制背景，如相关人物、事件、曲调风格等。例如《乐府诗集·相和歌辞》中《箜篌引》解题引崔豹《古今注》云：“《箜篌引》者，朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。子高晨起刺船，有一白首狂夫，被发提壶，乱流而渡，其妻随而止之，不及，遂堕河而死。于是援箜篌而歌曰：‘公无渡河，公竟渡河，堕河而死，将奈公何！’声甚凄怆，曲终亦投河而死。子高还，以语丽玉。丽玉伤之，乃引箜篌而写其声，闻者莫不堕泪饮泣。丽玉以其曲传邻女丽容，名曰《箜篌引》。”[④]清楚记载了《箜篌引》创调本事，涉及狂夫、狂夫妻、津卒霍里子高、子高妻丽玉、邻女丽容五个人物

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第27卷，上海古籍出版社，1998年版，第323页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第50卷，上海古籍出版社，1998年版，第560页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第79卷，上海古籍出版社，1998年版，第833页。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第26卷，上海古籍出版社，1998年版，第310页。

以及关键乐器箜篌。曲调风格是“声甚凄怆”。再如沈约《宋书·乐志》所记“清商曲辞”《丁督护歌》本事：“《督护歌》者，彭城内史徐逵之为鲁轨所杀，宋高祖使府内直督护丁旿收敛殡埋之。逵之妻，高祖长女也。呼旿至阁下，自问殓送之事。每问辄叹息曰：‘丁督护’！其声哀切，后人因其声广其曲焉。”[①]涉及徐逵之、杀死徐逵之的鲁轨、宋高祖、府内直督护丁旿、高祖长女五个人物。风格是“其声哀切”。

（三）**调式特点**。调式是乐府音乐属性中最重要的一项内容，也是影响作品音乐风格的主要因素，需要在还原乐府诗音乐形态时重点掌握。郭茂倩在《乐府诗集》中特别关注某一个曲调乐府创调调式。例如《水调》解题云：“《乐苑》曰：‘《水调》，商调曲也。’旧说，《水调》《河传》，隋炀帝幸江都时所制。曲成奏之，声韵怨切。王令言闻而谓其弟子曰：‘但有去声而无回韵，帝不返矣。’后竟如其言。按唐曲凡十一叠，前五叠为歌，后六叠为入破。其歌，第五叠五言调，声最为怨切。故白居易诗云：‘五言一遍最殷勤，调少情多似有因。不会当时翻曲意，此声肠断为何人！’唐又有新《水调》，亦商调曲也。”[②]可见《水调》属于商调曲，共有十一叠，唐又有新水调，也是商调曲，风格怨切。再如对《凉州》调式的考证：“《乐苑》曰：‘《凉州》，宫调曲。开元中，西凉府都督郭知运进。’”[③]对《伊州》调式的考证：“《乐

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第45卷，上海古籍出版社，1998年版，第513页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第79卷，上海古籍出版社，1998年版，第838页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第79卷，上海古籍出版社，1998年版，第540—541页。

苑》曰：'《伊州》，商调曲，西京节度盖嘉运所进也。'"[①]两调均为开元间边将所进，虽然不知其最初调式，但进献朝廷后就是这个调式。

二、**表演情况**。表演情况是乐府诗音乐形态核心内容，主要有以下几个方面：

（一）**表演人员**。一场音乐表演需要很多人参与，包含歌者、舞者、乐工、作者、听看者、组织者，举凡与乐府表演有关人员，都可能影响作品创作，都在考察范围之内。如李白《清平调》三首表演，就有歌者李龟年、伴奏者唐玄宗、作者李白、听者杨贵妃、组织者唐玄宗的参与。起因是玄宗带杨贵妃到沉香亭欣赏牡丹，需要音乐表演助兴，李龟年率梨园弟子想表演事先准备好的节目，玄宗认为"赏名花，对妃子，焉用旧词为"？于是召来李白写作新辞，并将新辞命名为《清平调》。因活动意在取悦贵妃，所以写贵妃之美，受皇上之宠。从创作动机，到写作内容，再到名称确定，表演组织者和欣赏者在起决定作用。

很多乐府歌者、舞者、伴奏者、组织者都班班可考。歌者如李延年、王金珠、李龟年、念奴、永新，舞者如绿珠、小蛮、沈阿翘，伴奏者如骆供奉、贺怀知、雷海清，组织者如汉武帝、魏武帝、梁武帝、陈后主、隋炀帝、唐太宗、唐高宗、武则天、唐中宗、唐玄宗、唐德宗等。至于作者和听者，更是不计其数。有些女官、乐官也是乐府重要作者。如为汉高祖作《房中歌》的唐山夫人，为魏作鼓吹曲的缪袭，为吴作鼓吹曲的韦昭，把唐太宗《幸武功旧宅》诗改成《功成庆善乐》的吕才等。他们或直接创作，或在作者和

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第79卷，上海古籍出版社，1998年版，第843页。

艺人之间组织协调，都是音乐作品的作者。

（二）表演情形。歌唱、舞蹈、伴奏情况，是考察乐府诗音乐形态的核心工作。歌者的声音、容貌、服饰、演唱效果，舞者的舞容、舞具、舞态、表演效果等，伴奏所用乐器、数量、演奏效果等，都在考察之列。

歌者为声乐表演第一主体，应该予以特别关注。如段安节《琵琶录》所记胡二姊唱《何满子》情景："开元中，梨园有骆供奉、贺怀知、雷海清。……安史之乱，流落于外。有举子曰白秀才，寓止京师。偶值宫娃弟子出在民间，白即纳一妓焉。……李灵曜尚书广场设筵，白预坐末，广张妓乐。至有唱《何满子》者，四坐倾听，俱称绝妙。白曰：'某有伎人，声调殊异于此。'便召至，短髻薄妆，态度闲雅。发问曰：'适唱何曲？'曰：'《何满子》。'遂品调，举袂发声，清亮激昂，诸乐不能逐。部中有一面琵琶，声韵高下，拢捻揭掩，节拍无差。遂问曰：'莫是宫中胡二姊否？'胡复问曰：'莫是梨园骆供奉否？'二人相对汍澜，欷歔不已。"[①]从中可以看出，这位来自宫中的胡二姊，"短髻薄妆，态度闲雅"，情态与众不同，"举袂发声，清亮激昂"，更是不同凡响。与其他歌者"声调殊异"，说明同一曲调，歌者各有演绎，水平和表演效果大不相同。

配有舞蹈之乐府，还要考察舞蹈形制、舞蹈规模、舞容舞具、舞者情态等情况。《乐府诗集》《莫愁乐》解题引《古今乐录》云："《莫愁乐》亦云《蛮乐》，旧舞十六人，梁八人。"[②]即言舞蹈

① 〔明〕陶宗仪等：《说郛三种》，第20卷，上海古籍出版社，1988年版，第376页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第48卷，上海古籍出版社，1998年版，第541页。

规模。再如《旧唐书·音乐志》云:“太宗为秦王之时,征伐四方,人间歌谣《秦王破阵乐》之曲。……百二十人披甲持戟,甲以银饰之。发扬蹈厉,声韵慷慨,享宴奏之,天子避位,坐宴者皆兴。”[1]《破阵乐》舞者多达一百二十人,以银甲为舞衣,以画戟为舞具。再如《旧唐书·音乐志》所记《西凉乐》舞蹈、服饰、乐器:“《西凉乐》者……工人平巾帻,绯褶。白舞一人,方舞四人。白舞今阙。方舞四人,假髻,玉支钗,紫丝布褶,白大口袴,五彩接袖,乌皮靴。乐用钟一架,磬一架,弹筝一,搊筝一,卧箜篌一,竖箜篌一,琵琶一,五弦琵琶一,笙一,箫一,筚篥一,小筚篥一,笛一,横笛一,腰鼓一,齐鼓一,檐鼓一,铜拔一,贝一。”[2]记载甚为详细。而巾舞、拂舞、鞞舞、铎舞、槃舞等,则直接以舞具命名。

舞容、舞态及表演效果,相关文学作品多有描述。如萧纲《舞赋》对《巴渝》《碣石》等舞蹈之舞容、舞态的描写:“断霞之昭彩,若飞燕之相及。既相看而绵视,亦含资而俱立。于是徐鸣娇节,薄动轻金,奏《巴渝》之丽曲,唱《碣石》之清音。扇才移而动步,鞞轻宣而逐吟。尔乃优游容豫,顾眄徘徊,强纡颜而未笑,乍杂怨而成猜。或低昂而失侣,乃归飞而相拊,或前异而始同,乍初离而后赴。不迟不疾,若轻若重。眄鼓微吟,回巾自拥。发乱难持,簪低易捧,牵福恃恩,怀娇知宠。”[3]而唐平冽《两阶舞干羽赋》《开元字舞赋》,郑锡《正月一日含元殿观百兽率舞赋》,张

① 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第29卷,中华书局,1975年版,第1059—1060页。

② 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第29卷,中华书局,1975年版,第1068页。

③ 〔清〕严可均校辑:《全上古三代秦汉三国六朝文·全梁文》,第8卷,中华书局,1958年版,第2996页。

复元、李绛《太清宫观紫极舞赋》,沈亚之《柘枝舞赋》都是对特定时期特定舞蹈情况的描述。乔潭《裴将军剑舞赋》描述裴旻表演剑舞,杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》描述公孙大娘弟子表演剑舞,都是对舞者表演舞蹈情形的具体描述。张祜《寿州裴中丞出柘枝》《李家柘枝》《金吾李将军柘枝》《周员外出双舞柘枝妓》《池州周员外出柘枝》《感王将军柘枝妓殁》则《赠柘枝》《赠杭州柘枝》则专门描写柘枝舞。这些诗赋都可用来还原舞蹈表演情形。

器乐演奏是音乐表演重要组成部分,因此使用何种乐器,数量多少,效果如何,都要加以考察。因为乐器是决定乐曲风格的重要因素,很多曲调根据乐器来分类的。如鼓吹曲辞、横吹曲辞、琴曲歌辞皆因乐器得名。郭茂倩编辑各类乐府诗特别注意考察乐器使用情况。如《乐府诗集》相和歌清调曲解题引《古今乐录》云:"其器有笙、笛(下声弄、高弄、游弄)、篪、节、琴、瑟、筝、琵琶八种。歌弦四弦。张永录云:'未歌之前,有五部弦,又在弄后。晋、宋、齐,止四器也。'"[①]由于乐器风格决定乐曲风格,乐曲风格与诗歌风格密切相关,所以有人甚至以乐器风格来比喻诗歌风格。如皎然《诗式》中"补遗"云:"苏、李之制,意深体闲,词多怨思。音韵激切,其象瑟也。曹、王之制,思逸义婉,词多顿挫。音韵低昂,其象鼓也。嗣宗、孟阳、太冲之制,兴殊增丽,风骨雅淡。音韵闲畅,其象篪也。宋、齐、吴、楚之制,务精尚巧,气质华美。音韵铿锵,其象筝也。唯古诗之制,丽而不华,直而不野。如讽刺之作,雅得和平之资,深远精密。音律和缓,其

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第33卷,上海古籍出版社,1998年版,第393页。

象琴也。"[①]南宋张炎《词源》云:"若曰法曲,则以倍四头管品之,其声清越。大曲则以倍六头管品之,其声流美……惟慢曲引近则不同,名曰小唱,须得声字清圆,以哑筚篥合之,其音甚正,箫则弗及也。"[②]因此追寻乐府诗音乐形态必须考察乐器使用情况。

考察乐府器乐表演具体情况,除了乐志、乐书、乐录以外,也可从相关诗文描写中得到印证。如阮瑀《筝赋》、杜挚《笳赋》、嵇康《琴赋》专门描写某种乐器演奏。汉唐诗文中描写听某人以某种乐器演奏乐曲作品不计其数,如李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》《听万安善弹琴》、白居易《琵琶行》、韩愈《听颖师弹琴》等,皆是诗中名篇。晚唐诗人张祜更以歌咏乐器表演而著名,如《观宋州于使君家乐琵琶》《筝》《歌》《笙》《五弦》《觱篥》《笛》《箜篌》《箫》《听薛阳陶吹芦管》《听岳州徐员外弹琴》《邠王小管》等诗,对各种乐器演奏人员、演奏演技、演奏效果、意境营造、风格差异,都有成功描写。

(三)表演场景。乐府诗表演场景也是乐府诗表演情形的重要内容。例如郊祀歌用于郊祭,庙堂歌用于祭祖,燕射歌用于燕享射礼,舞曲有时用于郊庙,有时则用于殿堂。隋九部伎,唐设十部伎、立部伎、坐部伎,表演场合、形制、曲目都不相同。《新唐书·礼乐志》云:"又分乐为二部:堂下立奏,谓之立部伎;堂上坐奏,谓之坐部伎。……立部伎八:一《安舞》……坐部伎六:一《燕乐》……六《小破阵乐》。"[③]有些乐曲表演场面相当宏

① 张伯伟:《全唐五代诗格校考》,陕西人民教育出版社,1996年版,第321—322页。

② 唐圭璋:《词话丛编》,中华书局,1986年版,第256页。

③ [宋]欧阳修、宋祁等:《新唐书》,第22卷,中华书局,1975年版,第475页。

大，如今日之广场表演。如《新唐书·礼乐志》所记《倾杯乐》表演场景："玄宗又尝以马百匹，盛饰分左右，施三重榻，舞《倾杯》数十曲，壮士举榻，马不动。……每千秋节，舞于勤政殿下，后赐宴设酺，亦会勤政楼。"[①]琴曲多用于文士雅集。当然某些乐曲表演场景也可能发生变化。如盛唐大曲《伊州》《甘州》在宫廷表演时，场面一定可观。后来被人"摘遍"歌唱，场景可能相对较小。如晚唐高骈《赠歌者二首》诗云："公子邀欢月满楼，双成揭调唱《伊州》。"[②]西蜀毛文锡《甘州遍》词云："美人唱，揭调是《甘州》，醉红楼。"[③]其表演场景不会太大。

（四）表演时间。乐府诗作为宫廷音乐表演曲目，很多作品都具有仪式庆典功能，表演时间有明确规定性。如南郊祭祀在正月，而北郊祭祀在冬至。《乐府诗集》中褚亮《唐祈谷乐章》题解云："《唐书·乐志》曰：'贞观中正月上辛，祈谷于南郊。'"[④]前述《新唐书·礼乐志》所记《倾杯乐》《小破阵乐》，在玄宗生日千秋节上表演。《正旦大会行礼歌》用于元旦，《祓禊曲》用于三月上巳日。唐德宗作有《唐中和乐舞辞》，表演时间在春天第二月首日。《乐府诗集》题解云："《唐会要》曰：'贞元十四年，德宗以中和节自制《中和舞》，舞中成八卦。'又叙其舞曰：'朕以中春之首，纪为令节，象中和之容，作《中和》之舞。'按此曲盖因继《天诞圣乐》而作也。"[⑤]娱乐性乐曲表演时间相对自由，只要

---

① 〔宋〕欧阳修、宋祁等：《新唐书》，第22卷，中华书局，1975年版，第477页。

② 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第598卷，中华书局，1960年版，第6920页。

③ 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第893卷，中华书局，1960年版，第10089页。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第5卷，上海古籍出版社，1998年版，第59页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第56卷，上海古籍出版社，1998年版，第628页。

皇帝想看,可以随时表演。

(五)**表演功能**。乐府表演功能主要有四种:祭祀、庆典、娱乐、抒情。大体而言,郊庙歌用于祭祀,燕射歌或用于庆典或用于娱乐,舞曲用于祭祀或庆典,鼓吹曲用于庆典或娱乐,其他类乐曲主要用于娱乐和抒情。如鼓吹曲中之凯乐,用于打胜仗后献凯仪式。《唐会要》云:“魏晋以来,鼓吹曲章,多述当时战功。是则历代献捷,必有凯歌。”[①]《旧唐书·音乐志》“凯乐”条对献捷时演奏凯歌情景有详细描述:“凡命将征讨,有大功献俘馘者,其日备神策兵卫于东门外,如献俘常仪。其凯乐用铙吹二部,笛、筚篥、箫、笳、铙、鼓,每色二人,歌工二十四人。乐工等乘马执乐器,次第陈列,如卤簿之式。鼓吹令丞前导,分行于兵马俘馘之前。将入都门,鼓吹振作,迭奏《破阵乐》等四曲。……乐阕,协律郎偃麾,太常卿又跪奏凯乐毕。兵部尚书、太常卿退。乐工等并出旌门外讫,然后引俘馘入献及称贺如别仪。别有献俘馘仪注。俟俘囚引出方退。”[②]盛唐诗人岑参有《献封大夫破播仙凯歌六章》,就是为封常清破播仙后向朝廷献凯而作。李白《清平调三首》用于娱乐,《行路难三首》则用于抒情。

(六)**表演效果**。表演效果直接反映乐府诗价值实现情况,值得特别关注。有些诗味稍逊的诗作,作为歌辞表演时却很有感染力。如《郊祀歌十九章》,从诗歌艺术角度来看,算不上一流诗作,付诸音乐表演时,却令人肃然心动。《汉书·礼乐志》云:“以李延年为协律都尉,多举司马相如等数十人造为诗赋,

---

① 〔宋〕王溥:《唐会要》,第33卷,中华书局,1955年版,第607页。

② 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第28卷,中华书局,1975年版,第1053—1054页。

略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。夜常有神光如流星，止集于祠坛，天子自竹宫而望拜，百官侍祠者数百人皆肃然动心焉。”[①]再如杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》对公孙大娘剑器舞表演效果的描写：“昔有佳人公孙氏，一舞剑气动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。”[②]这就是盛唐女舞蹈家给青年诗人杜甫留下的深刻印象。再如盛唐诗人李颀《听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事》对董庭兰弹奏蔡琰《胡笳十八拍》效果的描写：“蔡女昔造胡笳声，一弹一十有八拍。胡人落泪沾边草，汉使断肠对归客。古戍苍苍烽火寒，大荒沉沉飞雪白。先拂商弦后角羽，四郊秋叶惊摵摵。董夫子，通神明，深山窃听来妖精。言迟更速皆应手，将往复旋如有情。空山百鸟散还合，万里浮云阴且晴。嘶酸雏雁失群夜，断绝胡儿恋母声。川为净其波，鸟亦罢其鸣。乌孙部落家乡远，逻娑沙尘哀怨生。幽音变调忽飘洒，长风吹林雨堕瓦。迸泉飒飒飞木末，野鹿呦呦走堂下。”[③]再如中唐诗人戎昱《听杜山人弹胡笳》对杜山人弹奏《胡笳十八拍》效果的描写：“杜陵攻琴四十年，琴声在音不在弦。座中为我奏此曲，满堂萧瑟如穷边。第一第二拍，泪尽蛾眉没蕃客。更闻出塞入塞声，穹庐毡帐难为情。胡天雨雪四时下，五月不曾芳草生。须臾促轸变宫徵，一声悲兮一声喜。南看汉月双眼明，却顾胡儿寸心死。回鹘数年收洛阳，洛阳士女皆驱将。岂无父母与兄弟，闻此哀情皆断肠。”[④]《胡笳十八拍》是蔡文姬对自己悲惨

① 〔汉〕班固：《汉书》，第22卷，中华书局，1962年版，第1045页。

② 〔清〕仇兆鳌：《杜诗详注》，第20卷，中华书局，1979年版，第1816页。

③ 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第133卷，中华书局，1960年版，第1357页。

④ 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第270卷，中华书局，1960年版，第3011页。

经历的诉说，经琴家董庭兰等人演绎，更加感人至深。琴曲表演成功再现了蔡诗意境，把听者带回苍莽草原，从中仿佛听到了母子离别时撕心裂肺的呼喊。可见追寻音乐表演效果，是认识诗人创作被接受情况的重要途径。

三、流变情况。乐府曲调并非一成不变，变异、衍生、消失、再造等情况都可能发生。变化因素有时来自外部力量，如战乱破坏宫廷音乐体系，造成曲调消失；有时可能来自内部作用，艺人们为了吸引观众，重新演绎原有曲调。考察乐府诗曲调流变过程，是对乐府诗音乐形态的动态把握，是建构乐府音乐史的重要内容。

（一）变异。创新是艺术的灵魂。陆龟蒙《班婕妤》诗云："后宫多窈窕，日日学新声。一落君王耳，南山又须轻。"[①]歌者为了赢得观众，需要不断花样翻新，因此变异成了曲调流传的常态。汉武帝时大歌唱家李延年就以善为新声受宠。《汉书·佞幸传》云："延年善歌，为新变声。是时，上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。"[②]《汉书·外戚传》亦云："延年性知音，善歌舞，武帝爱之。每为新声变曲，闻者莫不感动。"[③]皇帝当然欣赏创新，如《襄阳踏铜蹄》就是梁武帝在民歌基础上创作的新声。《隋书·乐志》曰："初（梁）武帝之在雍镇，有童谣云：'襄阳白铜蹄，反缚扬州儿。'……故即位之后，更造新声，帝自为之词三曲，又令沈约为三曲，以被弦管。"[④]吴声歌曲《子夜歌》也有许多变异。吴兢《乐

① 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第619卷，中华书局，1960年版，第7133页。

② 〔汉〕班固：《汉书》，第93卷，中华书局，1962年版，第3725页。

③ 〔汉〕班固：《汉书》，第97卷上，中华书局，1962年版，第3951页。

④ 〔唐〕魏徵等：《隋书》，第13卷，中华书局，1973年版，第305页。

府古题要解》云："又有《大子夜歌》《子夜警歌》《子夜变歌》，皆曲之变也。"①孟浩然《崔明府宅夜观妓》诗云："长袖平阳曲，新声子夜歌。"②顾况《听刘安唱歌》诗云："子夜新声何处传，悲翁更忆太平年。"③说明《子夜歌》在被人不断翻新。变异中还有一种情况，即基本旋律未变，但带有地方色彩。如《旧唐书·音乐志》云："《明君》（《王昭君》）……中朝旧曲，今为吴声，盖吴人传受讹变使然。"④《王昭君》原为中原旧曲，流传到南方，变成吴声。琴曲《王明君》变化更多。《乐府诗集》解题引谢庄《琴论》曰："平调《明君》三十六拍，胡笳《明君》三十六拍，清调《明君》十三拍，间弦《明君》九拍，蜀调《明君》十二拍，吴调《明君》十四拍，杜琼《明君》二十一拍，凡有七曲。"⑤同一曲调，各地演绎，节拍不同。考察曲调变异是追寻乐府诗音乐形态的一项重要内容。

（二）衍生。变异幅度如果加大还会衍生出新的曲调。例如近代曲辞《杨柳枝》就有可能从《折杨柳》衍生而来。其变化过程相当复杂，横跨横吹、相和、清商几类，名称有《折杨柳枝》《小折杨柳枝》《月节折杨柳歌》等。陈徐陵《折杨柳》云："江陵有旧曲，洛下作新声。"⑥中唐白居易《杨柳枝二十韵》"乐童翻怨

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 44 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 501 页。

② 佟培基：《孟浩然诗集笺注》，上海古籍出版社，2000 年版，第 394 页。

③ 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第 267 卷，中华书局，1960 年版，第 2964 页。

④ 〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，第 29 卷，中华书局，1975 年版，第 1063 页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 29 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 345 页。

⑥ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 22 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 275 页。

调,才子与妍词”句下注云:“洛下新声也。”[①]说明曲调一直在变化。《乐府诗集》白居易《杨柳枝》题解云:“薛能曰:‘《杨柳枝》者,古题所谓《折杨柳》也。乾符五年,能为许州刺史。饮酣,令部妓少女作杨柳枝健舞,复赋其辞为《杨柳枝》新声云。’”[②]然而到唐代,《折杨柳》和《杨柳枝》已经成为两个并立曲子。李白《塞下曲六首》其一:“笛中闻折柳,春色未曾看。”[③]《春夜洛城闻笛》:“此夜曲中闻折柳,何人不起故园情。”[④]说明《折杨柳》在继续流传。

判定某些曲调是变异还是衍生要视具体情况而定。凡是变成两个或两个以上曲调者,应视为衍生;只是名称有所改变,乐曲没有太大变化,应视为变异。如杂曲歌《少年行》后又有《汉宫少年行》《长乐少年行》《长安少年行》《渭城少年行》《邯郸少年行》等,《古别离》后又有《生别离》《长别离》《远别离》《久别离》《新别离》《今别离》《暗别离》《潜别离》《别离曲》等,都应视为衍生。

(三)**消失**。乐府诗音乐形态消失也是常态。王僧虔《技录》中就经常出现“今不歌”字样。如《乐府诗集》相和歌辞清调曲解题引《古今乐录》云:“王僧虔《技录》,清调有六曲:一《苦寒行》,二《豫章行》,三《董逃行》,四《相逢狭路间行》,五《塘上行》,六《秋胡行》。《荀氏录》所载九曲,传者五曲。晋、宋、齐所歌,今不歌。武帝‘北上’《苦寒行》,‘上谒’《董逃行》,‘蒲生’

① 谢思炜:《白居易诗集校注》,第32卷,中华书局,2006年版,第2453页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第81卷,上海古籍出版社,1998年版,第862页。

③ 瞿蜕园、朱金城:《李白集校注》,第5卷,中华书局,1980年版,第362页。

④ 瞿蜕园、朱金城:《李白集校注》,第25卷,中华书局,1980年版,第1458页。

《塘上行》,'晨上''愿登'并《秋胡行》是也。其四曲今不传,明帝'悠悠'《苦寒行》,古辞'白杨'《豫章行》,武帝'白日'《董逃行》,古辞《相逢狭路间行》是也。"①《折杨柳行四解》题解引《古今乐录》云:"王僧虔《技录》云:《折杨柳行》歌文帝'西山'、古'默默'二篇,今不歌。"②说明刘宋大明三年有些相和歌曲调宫廷已经不再演唱。再如《通典》所言清商乐在宫廷表演中逐渐失传情况:"清乐者,其始即清商三调是也。……先遭梁、陈亡乱,所存盖尠。隋室以来,日益沦缺。大唐武太后之时,犹六十三曲。今其辞存者,有《白雪》……《泛龙舟》等共三十二曲。《明之君》《雅歌》各二首,《四时歌》四首,合三十七曲。又七曲有声无辞……自长安以后,朝廷不重古曲,工伎转缺,能合于管弦者,唯《明君》《杨叛》《白雪》《堂堂》《春江花月夜》等八曲。旧乐章多或数百言,武太后时《明君》尚能四十言,今所传二十六言……开元中,有歌工李郎子……自郎子亡后,清乐之歌阙焉。"③

在具体判定哪些乐府诗音乐形态消失时还要特别慎重。因为上述文献记载不能歌唱曲调,都是指朝廷表演。而乐府流传往往多渠道并行,南朝朝廷不能歌,不等于北朝朝廷不能歌;南北朝廷都不能歌,不等于在民间不能歌。唐袁郊《甘泽谣》云:"陶岘者,彭泽之孙也。开元中,家于昆山……有女乐一部,奏

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第33卷,上海古籍出版社,1998年版,第393页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第37卷,上海古籍出版社,1998年版,第430页。

③ 〔唐〕杜佑撰,王文锦等点校:《通典》,第146卷,中华书局,1988年版,第3716—3718页。

清商曲。”[①]《通典》所记消失曲目，有些在盛唐以后继续传唱。《旧唐书·音乐志》就具体列举了三十几首清商乐曲传唱情况。消失是描述乐府诗音乐形态的重要节点，标志着该乐府曲调音乐历史终结，此后该曲调只能以文本形式存世，值得特别关注。

（四）再造。有些乐府曲调消失以后，后人出于需要，可能进行再造。《宋书·乐志》引曹植《鞞舞哥序》云："汉灵帝《西园故事》，有李坚者，能《鞞舞》。遭乱，西随段煨。先帝闻其旧有技，召之。坚既中废，兼古曲多谬误，异代之文，未必相袭，故依前曲改作新哥五篇，不敢充之黄门，近以成下国之陋乐焉。"[②]可见曹植曾在"古曲多谬误"情况下再造《鞞舞》。如果说曹植再造还有些依傍，那么像《百兽舞》《云门舞》就完全是凭空再造了。《百兽舞》是《尚书》所记舜帝时舞蹈，秦汉魏晋南北朝不见有人表演，到唐代忽然又有人表演。唐郑锡《正月一日含元殿观百兽率舞赋》对表演曾有描述。再如《云门》是黄帝时舞蹈，早已经失传。《乐府诗集》舞曲歌辞雅舞解题云："雅舞者，郊庙朝飨所奏文武二舞是也。……黄帝之《云门》，尧之《大咸》，舜之《大韶》，禹之《大夏》，文舞也。殷之《大濩》，周之《大武》，武舞也。周存六代之乐，至秦唯馀《韶》《武》。汉魏已后，咸有改革。……然自《云门》而下，皆有其名而亡其容。"[③]其实一直有人试图再造《云门舞》，傅玄作有《云门篇》，北周郊祭有《云门舞》，中唐元结作《补乐歌十首》，当中也有《云门歌》。

---

① 上海古籍出版社编，丁如明、李宗为、李学颖等校点：《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年版，第536—537页。

② 〔梁〕沈约：《宋书》，第19卷，中华书局，1974年版，第551页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第52卷，上海古籍出版社，1998年版，第581页。

再造另一种情形是将古题诗作唱入新兴曲调。如王昌龄《出塞二首》其一“秦时明月汉时关，万里长征人未还。但使龙城飞将在，不教胡马度阴山”，[①]用汉乐府旧题，被时人以《盖罗缝》曲调演唱，收入到《乐府诗集》“近代曲辞”当中。这种再造是无意再造，只是艺人选诗入乐时随机行为。但这毕竟是乐府诗一种音乐形态，也应予以关注。

再造还有一种情形是乐府诗现代演唱。这些歌唱可能继承了古乐府音乐元素，可能只是根据乐府诗意蕴再行创作，同样是乐府诗音乐形态。如姜家锵演唱李白《关山月》，日本艺人室伏寿冠朗咏王维《渭城曲》等。

考察乐府诗音乐形态流变情况十分重要。例如过去我们一谈到唐代古题乐府，就认定是文人拟作，与音乐毫无关系。其实唐人古乐府创作至少有以下几种情形：古题曲调一直流传，作古题以入乐；古题曲调被改造，作古题以入乐；古题曲调已经消失，作古题以入新兴曲调；古题曲调已经消失，只拟古题而不入乐。将唐人古题乐府创作统归最后一种，严重遮蔽了唐人古乐府创作真实情况，也直接影响了对这些古乐府创作的价值判断。

四、创作情况。仅指乐府诗作者在乐府诗音乐形态获得过程所起作用情况。大致可分为两种情形，一是选诗入乐，一是因声度词。[②]

① 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第143卷，中华书局，1960年版，第1444页。

② 这是元稹《乐府古题序》对乐府诗创作两种情形的两种划分：“在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。……后之审乐者往往采取其词度为歌曲。盖选词以配乐，非由乐以定词也。”（周相录：《元稹集校注》，第23卷，上海古籍出版社，2011年版，第673页。）

(一)选诗入乐。选诗入乐很容易被理解为给某一歌辞谱曲。其实这是现代人的理解,古代情况与此不同。“选”是“检选”之意,即选取合适诗作入某一曲调歌唱。在“旗亭画壁”故事中,高适、王昌龄、王之涣三人静候梨园弟子选唱自己诗作以分诗名高下。三人并非有意为梨园弟子写作诗篇,诗作被梨园弟子选唱,全凭梨园弟子兴趣。《乐府诗集》“近代曲辞”收录八首王维乐府,具体是《伊州》《陆州》《簇拍相府莲》《想夫怜》《昔昔盐》《渭城曲》《昆仑子》《一片子》,除了《渭城曲》标明了作者外,其他都没有标明作者,说明这些诗作是被艺人随机选录入乐的。

选诗入乐,作者好像很被动,对音乐形态没有什么贡献。其实不然,诗人能否写出合乎声律便于歌唱之诗作对于艺人能否成功将其转化成音乐作品至关重要。创作出一首好歌,作者功劳居其半,歌者功劳居其半。清徐大椿《乐府传声》“一字高低不一”云:“曲之工不工,唱者居其半,而作曲者居其半也。曲尽合调,而唱者违之,其咎在唱者;曲不合调,则使唱者依调则非其字,依字则非其调,势必改读字音,迁就其声以合调,则调虽是而字面不真,曲之不工,作曲者不能辞其责也。”[①]因此艺人选诗入乐,除了看内容是否合乎要求,就是看诗作是否讲究声律。自从沈约等人发明永明体以后,诗人对于什么样诗作便于入乐歌唱有清楚认识,为乐府写作诗篇时在声律上会做好准备。李白“志复古道”,鄙薄近体诗律,但他身为翰林待诏,为玄宗写作《清平调》《宫中行乐辞》时,一律采用近体。

① 中国戏曲研究院编:《中国古典戏曲论著集成》,第 7 册,中国戏剧出版社,1959 年版,第 179—180 页。

选诗入乐，诗人和艺人，有时不见面，有时见面。李白作《清平调三首》，就是玄宗命李龟年持金花笺诏其入宫，当着艺人面创作的。有时诗人和艺人之间还会建立起长期合作关系。明代彭大翼《山堂肆考》徵集一五"王维笑"条："开元中李龟年制《胡渭州》曲云：'杨柳千寻色，桃花一苑春（按春字误）。风吹入帘里，唯有惹衣香。'王维笑其不工，自是龟年制曲，必请维为之。"[1]李龟年想为《胡渭州》作辞，向王维请教，王维认为他写得不好，李龟年也很谦虚，以后干脆请王维来写。总之不应低估诗人在诗歌获得音乐形态中的作用。

（二）因声度词。是指诗人按照乐府曲调实际演唱情况安排诗作句数、字数和声律，诗人参与乐府诗音乐制作更为主动。元稹《乐府古题序》云："在音声者，因声以度词，审调以节唱。句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。"[2]意谓诗之句数长短和句中声律高下与能否歌唱有着直接关系。尽管大多数乐府来自艺人选诗入乐，但也有一些因声度词的诗作。如梁武帝、简文帝、沈约《江南弄》，前三句七言，后四句三言，显然是根据歌唱实际情况而作。如梁武帝《江南弄七首》其一："众花杂色满上林，舒芳耀绿垂轻阴。连手躞蹀舞春心。舞春心，临岁腴。中人望，独踟蹰。"[3]近代曲辞中长孙无忌《新曲二首》，李景伯《回波乐》，白居易、刘禹锡《望江南》，韦应物、王建《宫中调笑》，戴叔伦《转应词》等，都是以因声度词方式创作出来的。

因声度词，要求诗人熟悉音乐，知道歌曲实际演唱情况，懂

---

① 转引自《唐声诗》下编，上海古籍出版社，1982 年版，第 59 页。

② 周相录：《元稹集校注》，第 23 卷，上海古籍出版社，2011 年版，第 673 页。

③ ［宋］郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 50 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 560 页。

得诗律与乐律配合原理。但这仅限于最初创作。当诗人按某一曲调成功因声度词以后,其诗作就可能成为一个模板,他人照此进行创作,句式也是长短不齐。但这已经不是真正意义上的因声度词了。因此判定哪些乐府诗创作属于因声度词,尚需仔细分析。

前述乐府诗音乐形态四个方面相加,就构成了一首乐府诗的音乐史。例如王维《伊州歌》,根据现有材料就可以相对完整地描述出其音乐史:一、创调情况:开元中西凉节度盖嘉运所进。《乐府诗集》解题引《乐苑》曰:"《伊州》,商调曲,西京节度盖嘉运所进也。"[①]可见此曲来自边疆,以边疆地名命名,属于商调曲。二、表演情况:(一)属于大曲。《新唐书·五行志》云:"天宝后……乐曲亦多以边地为名,有《伊州》《甘州》《凉州》等,至其曲遍繁声,皆谓之'入破'……破者,盖破碎云。"[②]但以后也被人"摘遍"演唱。晚唐罗虬《比红儿诗》其一:"红儿谩唱伊州遍,认取轻敲玉韵长。"[③]陈陶《西川座上听金五云唱歌》:"愿持卮酒更唱歌,歌是伊州第三遍。"[④](二)配有舞蹈。崔令钦《教坊记》云:"开元十一年初(724),制《圣寿乐》,令诸女衣五方色衣以歌舞之……凡欲出戏,所司先进曲名,上以墨点者舞,不点者即否,谓之'进点'。戏日,内伎出舞。教坊人惟得舞《伊州》《五天》,重来叠去,不离此两曲,余悉让内人也。"[⑤](三)表演人员。安史

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第79卷,上海古籍出版社,1998年版,第843页。

② 〔宋〕欧阳修、宋祁等:《新唐书》,第35卷,中华书局,1975年版,第921页。

③ 〔清〕彭定求等:《全唐诗》,第666卷,中华书局,1960年版,第7631页。

④ 〔清〕彭定求等:《全唐诗》,第745卷,中华书局,1960年版,第8471—8472页。

⑤ 任半塘:《教坊记笺订》,中华书局,2012版,第21—27页。

乱中，李龟年曾于湘中采访使筵上演唱。范摅《云溪友议》卷中《云中命》条载："龟年曾于湘中采访使筵上唱：……'清风朗月苦相思，荡子从戎十载余。征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。'此词皆王右丞所制，至今梨园唱焉。"[①]三、流传情况：中晚唐宫廷内外仍有表演。王建《宫词百首》："求守管弦声款逐，侧商调里唱伊州。"[②]白居易《伊州》："老去将何散老愁，新教小玉唱伊州。亦应不得多年听，未教成时已白头。"[③]至宋代犹存。宋洪迈《容斋随笔》云："今乐府所传大曲，皆出于唐，而以州名者五，伊、凉、熙、石、渭也。凉州今转为梁州，唐人已多误用，其实从西凉府来也。凡此诸曲，唯《伊》《凉》最著，唐诗词称之极多。"[④]四、创作情况：王维创作被艺人选词入乐。通过上述描述，王维这首乐府实际存在情况就变得丰富真切了。虽然由于材料所限，并非所有乐府诗音乐形态都能作出清晰描述，其音乐史可能显得很不完整，但毕竟是对这些乐府诗实际存在情况的进一步把握。如果能够以列表形式将所有乐府诗音乐形态全部展示出来，从中清晰地看到每一首乐府诗音乐活动情况，那将标志着乐府诗音乐研究真正走向了深入。

追寻乐府诗音乐形态，描述出每一首乐府诗音乐史，是对中国音乐史描述的一个重要补充。中国古代音乐史研究历史悠久，但音乐史学界很少关注具体音乐作品史。他们关注的是音乐本身的发展史，如音乐体制、乐学、律学、乐种、乐器、乐谱等。

---

① 〔唐〕范摅：《云溪友议》，卷中，古典文学出版社，1957年版，第40—41页。

② 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第302卷，中华书局，1960年版，第3443页。

③ 谢思炜：《白居易诗集校注》，第25卷，中华书局，2006年版，第2008页。

④ 〔宋〕洪迈撰，孔凡礼点校：《容斋随笔》，第14卷，中华书局，2005年版，第186页。

文学史学者若能在乐府诗音乐史描述上下一番苦功，将会极大丰富人们对中国音乐史的认识，为古代音乐史研究打开一个新领域。

从音乐层面研究乐府，除了把握其音乐形态，还可以从其他角度来考察。例如乐府体制，可以研究乐府机构设置和沿革、乐人队伍之进出、表演场景安排以及种种相关规定、习俗等。乐府是朝廷音乐表演曲目，但有些曲目表演不限于朝廷，在州县教坊、节度幕府里也有表演，其由上到下辐射作用和由下而上贡献作用，官员、艺人、诗人互动中所扮角色，等等，都值得考察。乐府诗中涉及到了大量曲调名称和音乐术语，而曲调含义是理解乐府诗的关键。然而文学史工作者研究起来颇感吃力，音乐史工作者研究又不系统，如何将两方面工作结合起来，对曲调含义做细致考证，也很重要。

音乐层面是乐府学研究核心层面，也是文学研究者感到困难最多且容易受到质疑的层面。质疑之一是音乐流传、变化很快，曲谱、舞谱今天所存无多，何谈从音乐角度研究乐府？其实这只是看到了音乐流传变化一面，没有看到音乐流传相对稳定一面。唐前乐府曲谱固然所存无多，但唐及唐后乐府曲谱仍有大量留存。学人完全可以借助古音乐发掘成果，真切感受到唐代部分乐府歌唱旋律。且宋词、元曲、明清传奇曲调多为隋唐燕乐之遗，仍可从中窥及隋唐音乐某些风貌。质疑之二是不懂音乐何谈从音乐角度研究乐府？在这里有必要对古音乐知识在研究乐府中所起作用做一个适当估计。恢复古乐，固然难得，也十分重要，掌握古代音乐发掘方面的专门知识，无疑会给某些问题解决找到重要支撑。不能复原古音乐，也可以从音乐角度研究乐府。乐府活动可分解为多个层面，如作者、歌者、观众、歌辞、

曲调，等等，旋律只是活动一个层面，其他层面也可能影响到诗人创作。例如研究某一首诗在当时如何传播，如何受到人们欢迎，诗人如何创作乐府，等等，就无需借助复原音乐来完成，而这些情况对于深入认识乐府创作恰恰非常重要。

第三节　文学研究

乐府文学研究应该关注以下九个问题：

一、作者分析。乐府诗作者具有多元性，其中有诗人，有艺人，也有其他相关人员，每种人创作方式不一，需要具体分析。

（一）诗人。诗人无疑是乐府诗创作主体，参与乐府诗创作诗人成分很复杂。其中有帝王，有后妃，有重臣，也有普通诗人。乐府是宫廷音乐表演曲目，帝王、后妃、重臣离宫廷音乐机构最近，最有可能成为乐府诗创作人选。帝王如汉武帝、魏之三祖、梁武帝、陈后主、隋炀帝、唐太宗等；后妃如唐山夫人、戚夫人、班婕妤、徐贤妃、武则天等；重臣如傅玄、张华、沈约、范云、魏徵、张说等，都有乐府传世。这些诗人写作乐府往往具有直接目的性和题材针对性，即有意识为乐府写作歌辞。一般诗人离乐府较远，除非皇帝钦命作辞，如汉武帝命司马相如等人作《郊祀歌十九章》，唐玄宗命李白作《清平调三首》那样，诗歌能否被乐府采纳，往往具有不确定性。像唐中宗选臣下诗作入《桃花行》乐曲，玄宗命人选臣下诗作入《祠龙池乐章》，入选率会高一些。离宫廷较远诗人诗作多是被乐府艺人随机选入宫廷乐曲的。因此同样是乐府诗人，创作情况各有不同，应该仔细分析。

（二）艺人。艺人有时直接创作乐府，其创作多为临场发挥。如李延年所歌："北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，

再顾倾人国。宁不知倾城与倾国,佳人难再得。”但作为创作主体之一,艺人主要是选诗入乐,间接参与创作:一、把非乐府变成乐府。例如盛唐大曲《凉州》《伊州》《陆州》选取许多诗人诗作。这些诗原来大都不是乐府,通过艺人选取,才成为乐府;二、在为大曲选诗时对诗作进行编排,形成一个抒情或叙事结构,从而使原有一个个独立诗作或原有诗作中一部分变成大曲表演有机组成部分,使诗作价值放大、缩小或转移;三、艺人为了合乐方便,有时会改动原有诗作字句。这种改造从音乐作品制作而言可能是必须的,但很可能对诗作文学价值造成损害。

(三)当事人。有些乐府诗作者既非诗人又非艺人,而是事件当事人。创作方式,或是事主自歌,或是他人歌唱事主。作品主要分布在杂歌谣辞、琴曲歌辞当中,分有主名和无主名两类。有主名者均为事主自歌,内容是本人遭遇感受。如项羽《垓下歌》,刘邦《大风歌》,都是抒发自身情感。诗作往往以作者命名,如《戚夫人歌》《赵幽王歌》《燕王歌》《华容夫人歌》《广陵王歌》《李夫人歌》等。无主名诗作往往出于事件旁观者,最初作者无法考证。如《淮南王歌》《五侯歌》《上郡歌》《鲍司隶歌》《董少平歌》《张君歌》等。相关记载只说:“百姓歌之”、“百姓为便,乃歌之云”、“京师人歌之”、“吏民……乃歌之云”。内容或歌颂,或贬斥,或感叹。

(四)代作。乐府有时会有代作。鲍照乐府就经常在诗题上加上“代”字标记,如《代蒿里行》《代挽歌》《代东门行》《代放歌行》《代陈思王京洛篇》《代门有车马客行》《代棹歌行》《代白头吟》《代东武吟》《代别鹤操》《代出自蓟北门行》等。“代”之涵义有两种:一是“代人作”,如《代白纻舞歌辞四首》题下注云:

“奉始兴王命作。”[①]一是“当作”，如《代陈思王白马篇》。

与代作相关的是代言体。在曲子词创作中代言体很普遍，在乐府诗创作中也有一些。代言体虽然不是代他人写作，但需要模拟他人情感。例如诗中涉及对唱或对话，就要设想两种或多种角色。如陈琳《饮马长城窟行》：“饮马长城窟，水寒伤马骨。往谓长城吏，‘慎莫稽留太原卒。’‘官作自有程，举筑谐汝声。’……作书与内舍：‘便嫁莫留住。善事新姑嫜，时时念我故夫子。’报书往边地：‘君今出语一何鄙！身在祸难中，何为稽留他家子。’‘生男慎莫举，生女哺用脯。君独不见长城下，死人骸骨相撑拄。’‘结发行事君，慊慊心意关。边地苦，贱妾何能久自全。’”[②]诗中有两组对话：戍卒与长城吏对话和戍卒与妻子对话，需作者为其中角色设想思想情感。乐府诗中经常出现“妾”字，往往男性作者是代闺中人言说。如徐陵《折杨柳》：“妾对长杨苑，君登高柳城。春还应共见，荡子太无情。”[③]刘孝威《公无渡河》：“君为川后臣，妾作江妃娣。”[④]柳恽《度关山》：“妾心日已乱，秋风鸣细枝。”[⑤]费昶《采菱曲》：“妾家五湖口，采菱五湖侧。……宛在水中央，空作两相忆。”[⑥]代言各种模式值得总结。

---

① 丁福林、丛玲玲：《鲍照集校注》，第3卷，中华书局，2012年版，第284页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第38卷，上海古籍出版社，1998年版，第437页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第22卷，上海古籍出版社，1998年版，第275页。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第26卷，上海古籍出版社，1998年版，第311页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第27卷，上海古籍出版社，1998年版，第321页。

⑥ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第51卷，上海古籍出版社，1998年版，第571页。

二、创作方式。乐府诗创作方式主要有制作、采诗、献诗、自作几种。

(一)制作。制礼作乐是重大朝政,歌辞一般由朝廷直接组织制作。如《汉书·礼乐志》记武帝命人作《郊祀歌》:"至武帝定郊祀之礼……以李延年为协律都尉,多举司马相如等数十人造为诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九章之歌。"[①]朝廷组织制作多在开国初年,所作以郊庙歌辞、鼓吹曲辞、舞曲歌辞为主。未经朝廷授权之制作属"私造",如《宋书·乐志》载:"鼓吹铙歌十五篇,何承天义熙中私造。"[②]私造乐歌可能被朝廷接纳,可能不被接纳。南齐竟陵王萧子良与文士作《永明乐歌》,皇帝很欣赏,但未被纳入乐府曲目。《南齐书·乐志》云:"《永平乐歌》者,竟陵王子良与诸文士造奏之。人为十曲。道人释宝月辞颇美,上常被之管弦,而不列于乐官也。"[③]

(二)采诗。采诗是《诗经》时代传统。《汉书·食货志》云:"孟春之月,群居者将散,行人振木铎徇于路以采诗,献之大师,比其音律,以闻于天子。"[④]《汉书·艺文志》云:"故古有采诗之官,王者所以观风俗,知得失,自考正也。"[⑤]乐府时代采诗情况发生了很大变化,以至于白居易新乐府《采诗官》云:"周灭秦兴至隋氏,十代采诗官不置。"[⑥]其实汉代以来,虽然朝廷不设立专门采诗官员,但不等于没有采诗行为。从相关文献中还是可

---

① 〔汉〕班固:《汉书》,第22卷,中华书局,1962年版,第1045页。

② 〔梁〕沈约:《宋书》,第22卷,中华书局,1974年版,第661页。

③ 〔梁〕萧子显:《南齐书》,第11卷,中华书局,1972年版,第196页。

④ 〔汉〕班固:《汉书》,第24卷,中华书局,1962年版,第1123页。

⑤ 〔汉〕班固:《汉书》,第30卷,中华书局,1962年版,第1708页。

⑥ 谢思炜:《白居易诗集校注》,第4卷,中华书局,2006年版,第443页。

以清晰看到汉唐间各种采诗行为，如《汉书·礼乐志》云："至武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。"①

采诗有时与采乐并行。《乐府诗集》"相和歌辞"叙论引《晋书·乐志》曰："凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣，《江南可采莲》《乌生十五子》《白头吟》之属。"②这些"街陌讴谣"能够成为乐府曲目必然经过有意识采集。《魏书·张彝传》载张彝有《上采诗表》，说明北魏也有采诗活动。唐太常卿作为礼乐机构最高长官，也负有采诗之责。《大唐开元礼》云："朝觐之明日，左右丞相以考制度事奏闻。命太常卿采诗陈之，以观百姓之风俗。"③所谓"陈诗"，就是音乐表演。《通典·礼》"巡狩"条云："天子乃令太师采人歌谣之诗，以乐播而陈之，以观人风俗，以审其善恶。"④汉唐各代都赋予哪些官员以采诗之责，实际采诗情况如何，采了哪些诗作，是否与音乐同时采集，是否被列为乐府曲目，值得深入研究。

朝廷有时委托朝臣采集臣下诗篇。如《唐会要》所记开元二年蔡孚献《龙池篇》的情景："开元二年闰二月，诏令祠龙池。六月四日，右拾遗蔡孚献《龙池篇》，集王公卿士以下一百三十篇，太常寺考其词合音律者为《龙池篇乐章》，共录十首。"⑤元和年间令狐楚曾奉宪宗之命采集《唐御览诗》。《四库全书总目》

---

① 〔汉〕班固：《汉书》，第22卷，中华书局，1962年版，第1045页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第26卷，上海古籍出版社，1998年版，第309页。

③ 〔唐〕徐坚等：《大唐开元礼》，第62卷，民族出版社，2000年版，328页。

④ 〔唐〕杜佑撰，王文锦等点校：《通典》，第54卷，中华书局，1988年版，第1501页。

⑤ 〔宋〕王溥：《唐会要》，第22卷，中华书局，1955年版，第433页。

云:"一名《唐歌诗》……其诗惟取近体,无一古体,即《巫山高》等之用乐府题者,亦皆律诗。"[①]既名《唐歌诗》,又均为近体,说明这些诗曾被朝廷用作歌辞。

朝廷有时还会专门采集某一个诗人诗作。如《新唐书·王维传》所记代宗命王缙整理王维乐章:"宝应中,代宗语缙曰:'朕尝于诸王座闻维乐章,今传几何?'遣中人王承华往取,缙裒集数十百篇上之。"[②]代宗收到《王维集》和王缙上表之后,作《答王缙进王维集表诏》云:"卿之伯氏,天下文宗。位历先朝,名高希代。抗行周雅,长揖《楚词》。调六气于终篇,正五音于逸韵。泉飞藻思,云散襟情。诗家者流,时论归美,诵于人口,久郁文房,歌以国风,宜登乐府。"[③]钦命将王维乐章纳入乐府。

朝廷有时会在诗会中选取诗篇唱入乐府。如《南史·张贵妃传》:"(陈)后主每引宾客,对贵妃等游宴,则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗,互相赠答。采其尤艳丽者,以为曲调,被以新声。选宫女有容色者以千百数,令习而歌之,分部迭进,持以相乐。其曲有《玉树后庭花》《临春乐》等。"[④]唐武平一《景龙文馆记》云:"四年春,上宴于桃花园,群臣毕从。学士李峤等各献桃花诗,上令宫女歌之。辞既清婉,歌仍妙绝。献诗者舞蹈,称万岁。上敕太常简二十篇入乐府,号曰《桃花行》。"[⑤]选取往往

① 四库全书研究所:《钦定四库全书总目(整理本)》,第186卷,中华书局,1997年版,第2603—2604页。

② 〔宋〕欧阳修、宋祁等:《新唐书》,第202卷,中华书局,1975年版,第5766页。

③ 〔清〕董诰等:《全唐文》,第46卷,中华书局,1983年版,第510页。

④ 〔唐〕李延寿:《南史》,第12卷,中华书局,1975年版,第348页。

⑤ 〔明〕陶宗仪等编:《说郛三种》,第46卷,上海古籍出版社,1988年版,第2155页。

伴随着激烈竞争。如《唐诗纪事》卷三“上官昭容”条:“中宗正月晦日幸昆明池赋诗,群臣应制百余篇。帐殿前结彩楼,命昭容选一首为新翻御制曲。从臣悉集其下,须臾纸落如飞,各认其名而怀之。既进,唯沈、宋二诗不下。又移时,一纸飞坠,竞取而观,乃沈诗也。”①百里挑一,可见竞争之激烈。

乐府艺人选取诗作唱入乐府相对自由,不一定都由朝廷组织。不论是有组织采诗,还是艺人自由选取,其间规律、规定、习俗等,都值得研究总结。

(三)献诗。朝廷采诗会激起臣下献诗热情。如唐玄宗喜欢音乐,边将投其所好,纷纷献乐,杨敬述献《婆罗门》,盖嘉运献《伊州》,郭知运献《凉州》,同时应有歌辞进献。除了边将,诗人也可以向朝廷进献乐府。李颀《送康洽入京进乐府诗》诗云:“识子十年何不遇,只爱欢游两京路。朝吟左氏娲女篇,夜诵相如美人赋。……曳裾此夜从何所,中贵由来尽相许。白袂春衫仙吏赠,乌皮隐几台郎与。新诗乐府唱堪愁,御妓应传鳷鹊楼。西上虽因长公主,终须一见曲陵侯。”②康洽喜欢作“新诗乐府”,积极与“仙吏”、“台郎”交往,希望通过他们把乐府诗献给朝廷。他已经得到“中贵人”赞许,前景将会一片光明。后来果然得到了玄宗赏识。《唐才子传》云:“洽,酒泉人,黄须美丈夫也。盛时携琴剑来长安,谒当道,气度豪爽。工乐府诗篇,宫女梨园,皆写于声律。玄宗亦知名,尝叹美之。所出入皆王侯贵主之宅;从游与宴,虽骏马苍头,如其己有;观服玩之光,令人归欲烧物,怜

---

① 〔宋〕计有功:《唐诗纪事》,第3卷,上海古籍出版社,1965年版,第28页。

② 〔唐〕殷璠:《河岳英灵集》,见傅璇琮《唐人选唐诗新编》,陕西人民教育出版社,1996年版,第150页。

才乃能如是也。"[1]

或许希望得到皇帝赏识,或许借此进行政治劝诫,或许为自己赎罪,很多诗人都有献诗愿望。元结作《补上古乐歌》,白居易作《新乐府》,柳宗元作《鼓吹曲辞》,都是如此。白居易在《策林》六十九"采诗以补察时政"、《新乐府序》、新乐府诗《采诗官》中,都表明了《新乐府》能成为乐府曲目的意愿。柳宗元《上铙歌鼓吹曲表》云:"伏惟汉、魏以来,代有铙歌鼓吹词,唯唐独无有。……为唐铙歌鼓吹曲十二篇,纪高祖、太宗功能之神奇,因以知取天下之勤劳,命将用师之艰难。每有戎事,治兵振旅,幸歌臣词以为容,且得大戒,宜敬而不害。"[2]献诗还不限于自己诗作。白居易《和答诗十首·和阳城驿》诗云:"愿以君子文,告彼大乐师。附于雅歌末,奏之白玉墀。天子闻此章,教化如法施。直谏从如流,佞臣恶如疵。宰相闻此章,政柄端正持。进贤不知倦,去邪勿复疑。宪臣闻此章,不敢怀依违。谏官闻此章,不忍纵诡随。"[3]想把元稹《阳城驿》献给乐府。再如《读张籍古乐府》云:"愿播内乐府,时得闻至尊。"想把张籍诗献给乐府。

献诗有时需要有人帮忙推荐。康洽通过结交"仙吏"、"台郎"实现了自己愿望,白居易为了使《新乐府》被朝廷采纳,有意与供职于太常寺的太常卿、协律郎、乐师、乐工交往,最终部分实现了目标。元稹诗是经过崔潭峻献给唐穆宗的,《旧唐书·元稹传》云:"穆宗皇帝在东宫,有妃嫔左右尝诵稹歌诗以为乐曲者,知稹所为,尝称其善,宫中呼为元才子。荆南监军崔潭峻甚

---

① 傅璇琮主编:《唐才子传校笺》,第4卷,中华书局,1987年版,第88—89页。

② 〔唐〕柳宗元撰,吴文治等标点:《柳宗元集》,第1卷,中华书局,1979年版,第13—15页。

③ 谢思炜:《白居易诗集校注》,第2卷,中华书局,2006年版,第219页。

礼接稹，不以掾吏遇之，尝征其诗什讽诵之。长庆初，潭峻归朝，出稹《连昌宫辞》等百余篇奏御，穆宗大悦，问稹安在，对曰：‘今为南宫散郎。’即日转祠部郎中、知制诰。……尝为《长庆宫辞》数十百篇，京师竞相传唱。”①

诗人有时还会通过献诗给入朝功臣来实现献诗目的。因为功臣入朝，照例演奏歌辞，诗人所献歌辞，最有可能被演唱。如王建《朝天词十首寄上魏博田侍中》就是为魏博节度使田弘正平叛胜利而作。第三首云：“催修水殿宴沂公，与别诸侯总不同。隔月太常先习乐，金书牌纛彩云中。”②为乐府献诗意图十分明显。岑参《献封大夫破播仙凯歌六章》用意也与之相同。

（四）自作。诗人自作乐府情形有多种。古题乐府创作情形有：一、为适应古题演唱需要，内容和形式均按固有曲调要求进行创作；二、为适应古题演唱需要，只在形式上按固有曲调要求进行创作；三、不考虑古题演唱需要，只在内容和形式上模仿固有曲调进行创作；四、不考虑古题演唱需要，只在精神上模仿古题。近代曲辞创作情形有：一、有意为某一曲调写作歌辞，如孟浩然、王之涣、王翰之《凉州词》；二、有意歌辞写作，被艺人谱入乐曲，如李白作《清平调三首》《宫中行乐辞八首》；三、无意歌辞写作，被艺人选诗入乐，如王维《和太常韦主簿王郎温汤寓目作》被选入《想夫怜》，《奉和圣制幸玉真公主山庄而作》被选入《昔昔盐》。新乐府辞创作情形有：一、为朝廷已有乐曲写作新歌，如王维作《扶南曲歌辞五首》，白居易作《小曲新辞二首》；二、写作歌辞，希望乐府采纳，如白居易作《新乐府五十首》。

① 〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，第166卷，第4333页，北京，中华书局，1975。

② 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第301卷，中华书局，1960年版，第3424页。

就创作情境而言,可以是集体创作,可以是个人写作;可以是案头创作,可以当时交给歌者传唱。元结作《欸乃曲五首》就曾“令舟子”当下歌唱。诗序云:“大历初,结为道州刺史,以军事诣都。使还州,逢春水,舟行不进。作《欸乃曲》,令舟子唱之,以取适于道路云。”①刘禹锡作《竹枝词》,也“俾善歌者飏之”。诗序云:“岁正月,余来建平。里中儿联歌《竹枝》,吹短笛,击鼓以赴节,歌者扬袂睢舞,以曲多为贤。……余亦作《竹枝词》九篇,俾善歌者飏之。”②

三、创作原则。作为礼乐文化组成部分,乐府创作有一系列规定性。

(一)内容规定性。如郊庙歌辞意在沟通天人、神人关系,必须有恭敬天神、祈求祖先庇佑内容,且要与实际祭祀环节一一对应,否则将会受到质疑。《梁书·萧子云传》详细记载事情经过:“梁初,郊庙未革牲牷,乐辞皆沈约撰,至是承用,子云始建言宜改。启曰:‘……臣比兼职斋官,见伶人所歌,犹用未革牲前曲。圜丘视燎,尚言“式备牲牷”;北郊《諴雅》,亦奏“牲玉孔备”;清庙登歌,而称“我牲以洁”;三朝食举,犹咏“朱尾碧鳞”。声被鼓钟,未符盛制。臣职司儒训,意以为疑,未审应改定乐辞以不?’敕答曰:‘此是主者守株,宜急改也。’仍使子云撰定。敕曰:‘郊庙歌辞,应须典诰大语,不得杂用子史文章浅言;而沈约所撰,亦多舛谬。’子云答敕曰:‘殷荐朝飨,乐以雅名,理应正采《五经》,圣人成教。……谨依成旨,悉改约制。……大梁革服,

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第82卷,上海古籍出版社,1998年版,第879页。

② 瞿蜕园:《刘禹锡集笺证》,第27卷,上海古籍出版社,1989年版,第852页。

偃武修文,制礼作乐,义高三正;而约撰歌辞,惟浸称圣德之美,了不序皇朝制作事。《雅》《颂》前例,于体为违。"[①]质疑有三点:一、沈辞与实际祭祀场景不合;二、没有称颂本朝功德;三、用语不够典雅。武帝充分赞同萧子云意见,命其立即改作。

(二)形式规定性。如《宋书·乐志》引张华《表》云:"按魏上寿食举诗及汉氏所施用,其文句长短不齐,未皆合古。盖以依咏弦节,本有因循,而识乐知音,足以制声,度曲法用,率非凡近所能改。二代三京,袭而不变,虽诗章词异,兴废随时,至其韵逗曲折,皆系于旧,有由然也。"[②]张华改制乐府,形式一仍其旧,不敢稍加改动。如有改动,须皇上首肯。如许敬宗《上恩光曲歌辞启》所言唐贞观年中一次歌辞制作:"少傅玄龄奉宣令旨,垂使撰《恩光曲》词,六言四章,章八韵。……窃寻乐府雅歌,多皆不用六字。近代有《三台》《倾杯乐》等艳曲之例,始用六言。今故杂以'兮'字,稍欲存于古体。起草适毕,未敢为定。……封稿本上呈,可不之宜,伏听后命。"[③]因为字句多少,声律高低,不仅关乎能否与原有乐曲配合,而且关乎歌辞能否承载相应"礼"义。如《南齐书·乐志》载谢庄作明堂歌辞事:"明堂歌辞,祠五帝。汉郊祀歌皆四言,宋孝武使谢庄造辞,庄依五行数,木数用三,火数用七,土数用五,金数用九,水数用六。……建元初,诏黄门郎谢超宗造明堂夕牲等辞,并采用庄辞。建武二年,雩祭明堂,谢朓造辞,一依谢庄,唯世祖四言也。"[④]可见字句多寡寓有

① 〔唐〕姚思廉:《梁书》,第35卷,中华书局,1973年版,第514—515页。

② 〔梁〕沈约:《宋书》,第19卷,中华书局,1974年版,第539页。

③ 〔清〕董诰等:《全唐文》,第152卷,中华书局,1983年版,第1549—1550页。

④ 〔梁〕萧子显:《南齐书》,第11卷,中华书局,1972年版,第172页。

五行深意,不能随意改动。

(三)作者规定性。乐府活动属国家礼乐大事,对歌辞作者也有选择。郊庙歌辞、燕射歌辞作者多为皇帝和大臣。曹魏乐府歌辞创作权被皇帝垄断,朝廷乐歌基本出自三祖之手,曹植才高八斗,贵为王爷,也无缘染指。其他朝代多是皇帝委托重臣创作。《唐会要》卷三三记载:"贞观……七年正月七日,上制《破阵舞乐图》……令魏徵、虞世南、褚亮、李百药改制歌辞,更名《七德之舞》。十五日,奏之于庭。"[①]《旧唐书·音乐志》云:"贞观二年,太常少卿祖孝孙既定雅乐,至六年,诏褚亮、虞世南、魏徵等分制乐章。"[②]为雅乐写作歌辞是一种荣誉,体现了皇帝的信任。当然朝臣要有诗才方能胜任。汉武帝命司马相如等人作《郊祀歌十九章》,魏明帝命缪袭改制鼓吹曲辞,都是量才使用。娱乐性歌辞作者身份就没有严格要求了,但有时也会形成相对稳定的创作队伍。如盛唐以后新乐府辞创作主要由翰林学士担当。

四、传播方式。乐府除了抄写、刻印、题壁外,还有其特殊传播方式,即随歌舞表演传播。这一传播方式有以下几种情况:

(一)由宫廷向外辐射。乐府主要在宫廷演出,但与民间并非隔绝,有时会向民间开放,使得乐府诗表演具有从中心向外辐射作用。具体情形有:

1. 官方组织广场演出。据张鷟《朝野佥载》记载:"睿宗先天二年正月十五、十六夜,于京师安福门外作灯轮高二十丈,衣以锦绮,饰以金玉,燃五万盏灯,簇之如花树。宫女千数,衣罗绮,曳锦绣,耀珠翠,施香粉。一花冠、一巾帔皆万钱,装束一妓

① 〔宋〕王溥:《唐会要》,第33卷,中华书局,1955年版,第612页。

② 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第30卷,中华书局,1975年版,第1089页。

女皆至三百贯。妙简长安、万年少女妇千余人，衣服、花钗、媚子亦称是，于灯轮下踏歌三日夜，欢乐之极，未始有之。”[①]这是朝廷组织的大型踏歌表演。再如元稹《连昌宫词》诗云：“夜半月高弦索鸣，贺老琵琶定场屋。力士传呼觅念奴，念奴潜伴诸郎宿。须臾觅得又连催，特敕街中许燃烛。春娇满眼睡红绡，掠削云鬟旋装束。飞上九天歌一声，二十五郎吹管逐。”元稹自注云：“念奴，天宝中名倡，善歌。每岁楼下酺宴，累日之后，万众喧隘。严安之、韦黄裳辈辟易不能禁，众乐为之罢奏。玄宗遣高力士大呼于楼上曰：‘欲遣念奴唱歌，邠二十五郎吹小管逐，看人能听否？’未尝不悄然奉诏。”[②]可见宫廷音乐活动有时会向民间开放。

2.教坊人员双向服务。为宫廷表演歌舞可能有多个组织，唐代就有立部伎、坐部伎、梨园、内教坊、外教坊等。当时京城里聚集了大量以音乐歌舞为生者。《新唐书·礼乐志》云：“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”[③]数万艺人显然不能都靠吃皇粮为生，在为宫廷提供表演之外，也为民间提供表演。如白居易《琵琶行》中琵琶女自述：“自言本是京城女，家在虾蟆陵下住。十三学得琵琶成，名属教坊第一部。曲罢曾教善才伏，妆成每被秋娘妒。五陵年少争缠头，一曲红绡不知数。”[④]名属教坊第一部的

① 〔唐〕张鷟：《朝野佥载》，第 3 卷，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000 年版，第 40 页。

② 周相录：《元稹集校注》，第 24 卷，上海古籍出版社，2011 年版，第 704—705 页。

③ 〔宋〕欧阳修、宋祁等：《新唐书》，第 22 卷，中华书局，1975 年版，第 477 页。

④ 谢思炜：《白居易诗集校注》，第 12 卷，中华书局，2006 年版，第 962 页。

琵琶艺人,也为五陵年少表演。杜甫《江南逢李龟年》诗云:“岐王宅里寻常见,崔九堂前几度闻。”[①]李龟年身份就很特殊,既率梨园弟子为玄宗表演,又到岐王和崔九家里表演。歌者念奴也游走于宫廷内外。元稹《连昌宫词》注云:“念奴,天宝中名倡,善歌。……然而玄宗不欲夺侠游之盛,未尝置在宫禁。或岁幸汤泉,时巡东洛,有司潜遣从行而已。”[②]

3. 艺人流落民间进行传播。宫廷艺人可以将宫廷曲目带到民间。前述段安节《琵琶录》中所记胡二姊安史乱中流落灵武唱《何满子》就是个典型例证。李龟年流落江南唱王维诗也很典型。据范摅《云溪友议》卷中《云中命》云:“龟年曾于湘中采访使筵上唱:‘红豆生南国,秋来发几枝。赠君多采撷,此物最相思。’”[③]即使没有战乱,艺人流落民间也是常有之事。如白居易《琵琶行》中琵琶女自述:“弟走从军阿姨死,暮去朝来颜色故。门前冷落鞍马稀,老大嫁作商人妇。”[④]艺人流落民间,扩大了乐府诗表演的传播范围。

4. 给赐臣下形成的传播。宫廷礼乐是皇权象征,为表示皇恩浩荡,有时朝廷还会把乐队赐给臣下或藩镇,乐府诗也因此得以向外传播。如《南史·檀道济传》云:“文帝即位,给鼓吹一部,进封武陵郡公。”[⑤]《南史·谢晦传》云:“进封建平郡公,固让。又给鼓吹一部。”[⑥]《南史·王晏传》云:“转尚书令,封曲江

① 〔清〕仇兆鳌:《杜诗详注》,第23卷,中华书局,1979年版,第2060页。

② 周相录:《元稹集校注》,第24卷,上海古籍出版社,2011年版,第704—705页。

③ 〔唐〕范摅:《云溪友议》,卷中,古典文学出版社,1957年版,第40—41页。

④ 谢思炜:《白居易诗集校注》,第12卷,中华书局,2006年版,第962页。

⑤ 〔唐〕李延寿:《南史》,第15卷,中华书局,1975年版,第445页。

⑥ 〔唐〕李延寿:《南史》,第19卷,中华书局,1975年版,第523页。

县侯,给鼓吹一部,甲仗五十人入殿。"[①]因是皇帝所赐,曲目不能随便改动,传播具有相对稳定性。

(二)由外向内集中。乐曲传播是双向运动,既有宫廷向外辐射,也有由外向宫廷集中。乐府诗会也随着乐曲由民间向宫廷集中。例如臣下向朝廷进献乐曲,就是文人乐府诗得以流向宫廷一条重要渠道。南齐永明年间竟陵王萧子良与诸文士作《永明乐歌》,就包含曲辞,齐武帝还特别喜欢释宝月所作歌辞。唐玄宗喜欢音乐,边将投其所好纷纷献乐,杨敬述献《婆罗门》,盖嘉运献《伊州》,郭知运献《凉州》,进献时也包含歌辞。现存于《乐府诗集》中有些歌辞出自中唐人之手,但这并不能说明当时边将进献乐曲时没有歌辞。因为这些大曲献给朝廷以后,就会成为一个曲目,后来艺人还会选取当下诗人作品入乐。《婆罗门》《伊州》《凉州》等大曲表演没有歌辞是不可想象的。边将何时选取了这些歌辞,合理推测是在进献之前。

(三)民间传播系统。有些宫廷乐曲流传到民间以后,可能会被长期保存下来,从而形成一个乐府传播系统。这个系统也是乐府诗音乐传播的重要途径。如《霓裳羽衣曲》,是开元年间根据杨敬述所献《婆罗门》改造的舞曲,据说杨贵妃还参与了乐曲改造。该曲后来流传到民间,元稹、白居易还一同整理过。白居易《霓裳羽衣歌》曾详细地描写了复排《霓裳羽衣舞》过程:根据过去记忆和舞谱指导歌妓复排,苏杭两地有名有姓歌妓多人参与其中。白居易晚年在洛阳家中还经常表演该曲。其《醉吟先生传》有云:"若兴发,命家僮调法部丝竹,合奏《霓裳羽衣》一曲。"[②]

① 〔唐〕李延寿:《南史》,第24卷,中华书局,1975年版,第657页。

② 朱金城:《白居易集笺校》,第70卷,上海古籍出版社,1988年版,第3782页。

总之宫廷乐曲在民间有广泛传播,乐府诗也随之被广泛传播。

五、传承分析。作为音乐作品组成部分,乐府诗传承有其特殊性。

(一)保障传统作用。音乐对乐府诗在传承过程中保持内容、形式、风格相对稳定具有重要作用。初唐前期诗歌延续齐梁诗风就是一个典型例证。齐梁陈隋诗歌对初唐前期诗人来说,不仅是文本形态的诗篇,更是继续流行的乐曲;诗人在文本上借鉴前人同时,还要考虑乐曲对诗歌的种种要求。从这个意义上说,是流行乐曲风格决定了初唐前期诗人的创作风格。如现存于《乐府诗集·近代曲辞》中李百药两首《火凤辞》,就是典型的宫体诗,也是流行乐曲的歌辞。诗中描写女子歌情舞态,是典型宫体诗情调,体裁是五言律诗。唐太宗对这样歌曲极其欣赏。解题引《唐会要》云:"贞观中,有裴神符者,妙解琵琶。初唯作《胜蛮奴》《火凤》《倾杯乐》三曲,声度清美,太宗深爱之。"[①]再如谢偃《踏歌辞三首》,写宫女游春,集队行歌,夜以继日,乐犹未已,是典型的宫体诗。过去人们很不理解:唐太宗天资英武,竟然喜欢齐梁诗风,没有提出改革方案。其实唐太宗再英武,也不能离开历史条件做事,流行乐曲没有改变,如何改变歌辞?

(二)乐府诗改作问题。乐府创作有向自身回归的特性,但并非一成不变。相反人们本着《乐记》所谓"王者功成作乐,治定制礼……五帝殊时,不相沿乐,三王异世,不相袭礼"[②]的精

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第80卷,上海古籍出版社,1998年版,第856页。丘琼荪《燕乐探微》据《洛阳伽蓝记》卷三所记北魏时就有人演唱《火凤》曲,认为裴神符所谓"作",是改作。见《燕乐探微》,上海古籍出版社,1989年版,第84页。

② 〔汉〕孔颖达注,〔唐〕孔颖达正义,吕友仁整理:《礼记正义》,第19卷,上海古籍出版社,2008年版,第1470页。

神,常常有意创新。如汉武帝制礼作乐,连祭祀对象都改了。尽管遭到汲黯批评,但他还是大胆地把新声俗乐纳入雅乐当中。《汉书·礼乐志》云:"是时,河间献王有雅材,亦以为治道非礼乐不成,因献所集雅乐。天子下大乐官,常存肄之,岁时以备数,然不常御,常御及郊庙皆非雅声。……今汉郊庙诗歌,未有祖宗之事,八音调均,又不协于钟律,而内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷。"[①]班固批评之处,正是武帝创新之处。

由于创新成为必须,历代王朝完成更迭后大都制作新辞。如《晋书·乐志》所记魏改制雅乐和晋作郊庙歌辞情况:"汉自东京大乱,绝无金石之乐,乐章亡缺,不可复知。及魏武平荆州,获汉雅乐郎河南杜夔,能识旧法,以为军谋祭酒,使创定雅乐。时又有散骑侍郎邓静、尹商善训雅乐,歌师尹胡能歌宗庙郊祀之曲,舞师冯肃、服养晓知先代诸舞,夔悉总领之。远详经籍,近采故事,考会古乐,始设轩悬钟磬。而黄初中柴玉、左延年之徒,复以新声被宠,改其声韵。及武帝受命之初,百度草创。泰始二年,诏郊祀明堂礼乐权用魏仪,遵周室肇称殷礼之义,但改乐章而已,使傅玄为之词云。"[②]汉末乐府毁坏严重,亏得曹氏父子于此留心,收罗人才,重建乐府,并加入新声。晋之代魏,乐府建制得以完整保留,"但改乐章而已"。

魏改制鼓吹曲更体现了创新精神。《晋书·音乐志下》云:"及魏受命,改其十二曲,使缪袭为词,述以功德代汉。改《朱鹭》为《楚之平》,言魏也。改《思悲翁》为《战荥阳》,言曹公也。改《艾如张》为《获吕布》,言曹公东围临淮,擒吕布也。改《上之

① 〔汉〕班固:《汉书》,第22卷,中华书局,1962年版,第1070—1071页。

② 〔唐〕房玄龄等:《晋书》,第22卷,中华书局,1974年版,第679页。

回》为《克官渡》,言曹公与袁绍战,破之于官渡也。改《雍离》为《旧邦》,言曹公胜袁绍于官渡,还谯收藏死亡士卒也。改《战城南》为《定武功》,言曹公初破邺,武功之定始乎此也。改《巫山高》为《屠柳城》,言曹公越北塞,历白檀,破三郡乌桓于柳城也。改《上陵》为《平南荆》,言曹公平荆州也。改《将进酒》为《平关中》,言曹公征马超,定关中也。改《有所思》为《应帝期》,言文帝以圣德受命,应运期也。改《芳树》为《邕熙》,言魏氏临其国,君臣邕穆,庶绩咸熙也。改《上邪》为《太和》,言明帝继体承统,太和改元,德泽流布也。其余并同旧名。"[①]鼓吹曲本为军乐,多用于道路仪仗,汉鼓吹曲没有明显歌功颂德之义,曹魏将其改成歌颂开国功德的组曲。此后吴国韦昭仿魏作吴鼓吹曲辞,晋代魏立作晋鼓吹曲辞,新朝建立改制鼓吹曲辞,成了一种传统。

(三)乐府诗拟作问题。拟作是乐府诗创作常态。"拟"有"摹写"、"撰写"之义。元稹《乐府古题序》:"予少时与友人白乐天、李公垂辈,谓是为当,遂不复拟赋古题。"[②]"拟赋"为摹写之义。《乐府诗集》杂曲歌辞叙论云:"复有不见古辞,而后人继有拟述,可以概见其义者,则若《出自蓟北门》《结客少年场》《秦王卷衣》《半渡溪》《空城雀》《齐讴》《吴趋》《会吟》《悲哉》之类是也。"[③]这里"拟述"也是摹写之义。而《薤露行》题解引《乐府解题》曰:"曹植拟《薤露行》为'天地'。"[④]《豫章行二首》题解引

---

① 〔唐〕房玄龄等:《晋书》,第23卷,中华书局,1974年版,第701页。

② 周相录:《元稹集校注》,第23卷,上海古籍出版社,2011年版,第674页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第61卷,上海古籍出版社,1998年版,第678页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第27卷,上海古籍出版社,1998年版,第324页。

《乐府解题》曰:"曹植拟《豫章》为'穷达'。"[1]"拟"就是为旧题撰写歌辞之义。既为旧题撰写歌辞,就会有种种规定,其中情况值得分析总结。

(四)对非乐府的影响。乐府诗在流传过程中形成许多固定题材、表达模式,会对非乐府诗创作产生影响。如《孔雀东南飞》:"十三能织素,十四学裁衣。十五弹箜篌,十六诵诗书。十七为君妇,心中常苦悲。"[2]梁武帝《河中之水歌》:"莫愁十三能织绮,十四采桑南陌头,十五嫁为卢郎妇,十六生儿字阿侯。"[3]都以数字顺序叙事。后世乐府诗和非乐府诗中都曾使用这一模式。乐府诗如李白《长干行》:"十四为君妇,羞颜尚不开。低头向暗壁,千唤不一回。十五始展眉,愿同尘与灰。常存抱柱信,岂上望夫台。十六君远行,瞿塘滟预堆。"[4]崔颢《邯郸宫人怨》:"母兄怜爱无俦侣,五岁名为阿娇女。七岁丰茸好颜色,八岁黠惠能言语。十三兄弟教诗书,十五青楼学歌舞。"[5]非乐府诗如杜甫《壮游》:"七龄思即壮,开口咏凤凰。九龄书大字,有作成一囊。"[6]李商隐《无题二首》其一:"八岁偷照镜,长眉已能画。十岁去踏青,芙蓉作裙衩。十二学弹筝,银甲不曾卸。十四藏六

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第34卷,上海古籍出版社,1998年版,第397页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第73卷,上海古籍出版社,1998年版,第780页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第85卷,上海古籍出版社,1998年版,第911页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第72卷,上海古籍出版社,1998年版,第777页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第91卷,上海古籍出版社,1998年版,第966页。

⑥ 〔清〕仇兆鳌:《杜诗详注》,第16卷,中华书局,1979年版,第1438页。

亲,悬知犹未嫁。十五泣春风,背面秋千下。"[1]当然影响不止言说模式一端,其他各方面也值得总结。

六、**功能分析**。作为诗歌,乐府诗与非乐府诗在功能上有相同之处,但乐府诗作为宫廷音乐表演曲目,又有许多功能为非乐府诗所无。归纳起来,乐府诗之功能大概有如下几种:

(一)**娱神**。钟嵘《诗品序》云:"动天地,感鬼神,莫近于诗"。[2] 乐府诗与非乐府诗最大不同点在于其具有娱神功能。这一功能主要表现在郊庙歌辞、舞曲歌辞、清商曲辞"神弦歌"以及部分杂曲歌辞当中。郊庙歌中郊祀歌以娱天地神灵,宗庙歌以娱祖宗神灵;舞曲歌用于郊祀者娱天地神灵,用于庙堂者娱祖宗神灵;神弦歌和杂曲歌娱各种杂神。郭茂倩《乐府诗集》郊庙歌辞叙论云:"祭乐之有歌,其来尚矣。……其所以用于郊庙朝廷,以接人神之欢者。"[3]晋《天郊飨神歌》有句云:"神之坐,同欢娱。"[4]南齐谢超宗《齐南郊乐歌·昭夏乐》有句云:"荐飨洽,礼乐该。神娱展,辰旆回。"[5]再如初唐李峤《汾阴行》想象汉家祭汾阴后土情景:"欢娱宴洽赐群后,家家复除户牛酒。声明动天乐无有,千秋万岁南山寿。"[6]武则天《唐享昊天乐》第八:"奠

① 刘学锴、余恕诚:《李商隐诗歌集解》,中华书局,1988年版,第22页。

② 曹旭:《诗品集注》,上海古籍出版社,2011年版,第1页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第1卷,上海古籍出版社,1998年版,第1页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第1卷,上海古籍出版社,1998年版,第10页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第1卷,上海古籍出版社,1998年版,第16页。

⑥ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第93卷,上海古籍出版社,1998年版,第987页。

璧郊坛昭大礼，锵金拊石表虔诚。始奏《承云》娱帝赏，复歌《调露》畅《韶》《英》。”[①]这些娱神歌辞主题类型、表达模式、语言特点等，值得归纳总结。

（二）娱人。乐府娱人作用因表演场合不同分为两种：一是仪式用乐；一是非仪式用乐。有些曲目用于朝廷娱乐庆典，意在颂美帝王、和睦亲族、赏劝功臣、接引宾客。郭茂倩《乐府诗集》燕射歌辞叙论引《周礼·大宗伯》云：“以饮食之礼亲宗族兄弟，以宾射之礼亲故旧朋友，以飨燕之礼亲四方之宾客。”[②]承载这一功用的主要是燕射歌辞。如晋张华《晋宗亲会歌》：“式宴尽酣娱，饮御备羞珍。和乐既宣洽，上下同欢欣。德教加四海，敦睦被无垠。”[③]是典型敦睦亲族之作。杨巨源《圣寿无疆词十首》其四：“文雅逢明代，欢娱及贱臣。”[④]就是典型歌功颂德之作。这些娱人乐曲与普通娱乐乐曲最大不同在于仪式功能大于娱乐功能，主要是给礼仪活动营造氛围。这类歌辞主题类型、表达模式、语言特点等，值得归纳总结。非仪式用乐娱人功能更强。杜审言《大酺乐二首》其二：“毗陵震泽九州通，士女欢娱万国同。”[⑤]就是写大酺时娱乐情景。杜甫《自京赴奉先县咏怀五百

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 5 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 53 页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 13 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 163 页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 13 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 172 页。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 91 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 968 页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 80 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 855 页。

字》:"君臣留欢娱,乐动殷胶葛。"[①]唐玄宗君臣华清宫观赏的自然是娱乐性曲目。

(三)**刺世**。乐府有观风俗作用,自然少不了讽刺内容。《乐府诗集》杂曲歌辞曹植《名都篇》解题云:"名都者,邯郸、临淄之类也。以刺时人骑射之妙,游骋之乐,而无忧国之心也。"[②]江从简《采荷调》解题引《乐府广题》曰:"梁太尉从事中郎江从简,年十七,有才思。为《采荷调》以刺何敬容。敬容览之,不觉嗟赏,爱其巧丽。敬容时为宰相。"[③]杂歌谣辞中更多讽刺官吏之作。中唐张、王、元、白新旧乐府亦多刺世之作。元稹《乐府古题序》云:"自《风》《雅》,至于乐流,莫非讽兴当时之事,以贻后代之人。"[④]《叙诗寄乐天书》云:"其中有旨意可观,而词近古往者,为古讽。意亦可观,而流在乐府者,为乐讽。……其中有稍存寄兴、与讽为流者为律讽。"[⑤]将自己诗作都标以"讽"字。白居易《新乐府》题下标明主旨,多使用"刺"、"戒"、"讽"、"恶"、"鉴"、"惩"、"忧"、"疾"、"诮"字。如"《立部伎》以刺雅乐之替","《华原磬》以刺乐工之非其人","《海漫漫》以戒求仙","《太行路》以讽君臣之不终"[⑥]等。张籍、王建乐府也以讽谕时政针砭世俗著名。

---

① 〔清〕仇兆鳌:《杜诗详注》,第4卷,中华书局,1979年版,第264页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第63卷,上海古籍出版社,1998年版,第696页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第75卷,上海古籍出版社,1998年版,第800页。

④ 周相录:《元稹集校注》,第23卷,上海古籍出版社,2011年版,第674页。

⑤ 周相录:《元稹集校注》,第30卷,上海古籍出版社,2011年版,第855页。

⑥ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第97卷,上海古籍出版社,1998年版,第1023—1024页。

（四）劝世。乐府诗中有很多劝告世人反思人生真谛，莫要迷狂颠倒之作。如《孔雀东南飞》在叙述焦仲卿与刘兰芝悲剧故事后写道："多谢后世人，戒之慎勿忘。"[①]再如简文帝《君子行》劝人读书明志："君子怀琬琰，不使涅尘淄。从容子云阁，寂寞仲舒帷。多谢悠悠子，管窥良可悲。"[②]李白《行路难三首》其三劝人及时避祸："君不见吴中张翰称达生，秋风忽忆江东行。且乐生前一杯酒，何须身后千载名。"[③]元稹《苦乐相倚曲》通过班婕妤被冷落后与宫女对话写人生苦乐都是轮回。王建《寒食行》写寒食节时家家扫墓情景，感叹人们在生死问题上缺少理性思考；《北邙行》写北邙山上坟墓累累，指出世人追求富贵之不智；《斜路行》讽刺世人投机取巧，希望早日收回斜路之心。这些诗中经常出现"多谢"、"寄言"等字样。"多谢"例证已见前述，"寄言"如北周萧捴《劳歌》："百年能几许，公事罢平生。寄言任立政，谁怜李少卿。"[④]刘希夷《白头吟》："寄言全盛红颜子，须怜半死白头翁。"[⑤]白居易《新乐府·井底引银瓶》："为君一日恩，误妾百年身。寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人。"[⑥]

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第73卷，上海古籍出版社，1998年版，第783页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第32卷，上海古籍出版社，1998年版，第375页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第71卷，上海古籍出版社，1998年版，第762页。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第86卷，上海古籍出版社，1998年版，第914页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第41卷，上海古籍出版社，1998年版，第471页。

⑥ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第99卷，上海古籍出版社，1998年版，第1041页。

(五)抒情。抒情是乐府诗重要功能。钟嵘《诗品序》云:"至于楚臣去境,汉妾辞宫,又骨横朔野,或魂逐飞蓬,或负戈外戍,杀气雄边,塞客衣单,孀闺泪尽。又士有解珮出朝,一去忘返;女有扬蛾入宠,再盼倾国。凡斯种种,感荡心灵,非陈诗何以展其义,非长歌何以释其情?"①很多乐府诗都是当事人生命之歌。项羽《项王歌》:"力拔山兮气盖世,时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何,虞兮虞兮奈若何!"②刘邦《楚歌》:"鸿鹄高飞,一举千里。羽翼以就,横绝四海。横绝四海,又可奈何,虽有矰缴,尚安所施。"③都是英雄末路之悲歌。《戚夫人歌》:"子为王,母为虏。终日舂薄暮,常与死为伍。相离三千里,当谁使告汝。"④班婕妤《怨歌行》:"弃捐箧笥中,恩情中道绝。"⑤都是后宫怨女之悲歌。《华山畿二十五首》其一:"华山畿,君既为侬死,独生为谁施。欢若见怜时,棺木为侬开。"⑥是以身殉情之悲歌。抒发世道艰难怀才不遇更是乐府诗中常见主题。《乐府诗集》鲍照《行路难十首》解题引《乐府解题》曰:"《行路难》,备言世路艰难及离别悲伤之意。"⑦诗人们经常借古题抒发当下情感。古乐府到

① 曹旭:《诗品集注》,上海古籍出版社,2011年版,第56页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第58卷,上海古籍出版社,1998年版,第653页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第83卷,上海古籍出版社,1998年版,第891页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第84卷,上海古籍出版社,1998年版,第892页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第42卷,上海古籍出版社,1998年版,第482页。

⑥ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第46卷,上海古籍出版社,1998年版,第520页。

⑦ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第70卷,上海古籍出版社,1998年版,第755页。

李白手中更成为一种具有独特风韵而又极富表现力的抒情形式。

七、内容分析。乐府诗内容有其独特性，应该仔细分析。

（一）题材。乐府诗题材广泛，涉及社会生活方方面面，但作为宫廷乐歌，乐府诗题材也有明显倾向性：表现社会的多，描摹自然的少；抒情的多，咏物的少。如盛唐边塞诗名篇几乎都是乐府诗，而歌咏山水田园乐府就不多见。乐府诗有固定本事，后人在模拟旧题时往往遵循其本事，因此乐府在题材表现上有相对稳定性。但也并非一成不变，也会有背离，有变异，有改造。即使严守旧题本事，也会有些微变化：或偏向某一方面，或将部分放大；或将短制敷衍成长篇，或将长篇简化成短制；或将一个题材拆分为二，或将两个题材合并为一。其间种种情形值得归纳总结。题材间关联也值得考察。如游仙和挽歌都写人生问题，二者是否有关联？闺怨与边塞都可能涉及战争，二者是否会同时出现在一首诗中？

（二）主题。乐府诗主题有很多，如祈福、喜庆、赞颂、哀怨、思念、幽愤、伤春、悲秋，等等。比较这些主题与非乐府诗表现上有何不同，追寻其演变过程，有何变异，有何继承，有何整合，有何分裂，都是很有意义的工作。例如《行路难》以行路之艰难喻人生之艰难，而唐人又作《反行路难》，直接否定原有主题。《从军行》《行路难》为两个曲调，后人有作《从军中行路难》，将其合二为一。《少年行》后人拟作多在前面缀以地名，成《汉宫少年行》《长乐少年行》《长安少年行》《渭城少年行》《邯郸少年行》等，《古别离》之后，又有《生别离》《长别离》《远别离》《久别离》《新别离》《今别离》《暗别离》《潜别离》《别离曲》，其主题是否因为题目加上地名或形容词而有变化，值得仔细考察。

(三)情节。作为乐舞组成部分,很多乐府诗本身就是戏剧脚本,这是乐府诗与非乐府诗最大不同之处。非乐府诗有情节描写,如白居易《长恨歌》《琵琶行》,故事性都很强。而乐府诗本意不是为了作诗,而是为舞台表演提供脚本,有情节安排,有人物对话,有人物对唱,有场景描写,一切根据舞台表演设计。现存很多乐府诗都是舞台表演的片段记录。较为完整者如《陌上桑》《木兰诗》,最完整者如《孔雀东南飞》,留下戏剧表演信息最全者为《巾舞歌辞》。研究乐府诗情节及其表现形式,场景与情节关系,文本形成过程等,都很有意义。

(四)人物。有情节就有人物。乐府诗中人物,可能真有其人,可能只是虚拟。有的是真实人物自我诉说,有的是他人对人物赞美或讽刺。还有一些人物来历不明,甚至未必实有,但在乐府诗中出现频率很高,常用来指代某类人物。如说男子则曰刘生、王昌;说女子则言罗敷、莫愁;说神仙则言王子乔、鬼谷子。这些人物由来、固定化原因、固定化过程、所起作用,等等,都值得仔细考察。

八、乐府诗形式分析。乐府诗形式上也有鲜明特点,主要表现在体裁、结构、表达模式等方面。

(一)体裁。乐府诗体裁可以作多方面分析:以句式论,有三言、四言、五言、六言、七言、杂言;以句数论,少则一两句,多则上百行;以声律论,有近体,有古体。郊庙歌辞、鼓吹曲辞当中多三言、四言,吴声歌曲多五言四句,近代曲辞多七言绝句。因为郊庙歌、鼓吹曲为仪式用乐,故歌辞简单;南朝吴声、唐代大曲多联章歌唱,需要四句一转。选诗入乐者多为齐言,因声度词者多为杂言。声律更与音乐密切相关,永明体为方便入乐而创立,[①]

① 拙著《永明体与音乐关系研究》有详细论述,可参看。

歌者选诗入乐，除了看内容是否适合场景，就是看声律是否便于歌唱。

（二）结构。乐府文本有时会保留音乐表演时某些结构特征。如相和歌辞标示解、趋、艳、乱等音乐结构。再如“君不见”等呼告语，显然是表演者与观众的互动话语。有些乐府长篇，如张若虚《春江花月夜》、高适《燕歌行》等，由多首绝句组成，很可能是为了便于歌者对唱而设置。因为四句起承转合，恰为一个歌唱单元。有些文本中混入了标音文字，即所谓“声辞合写”。这些均属于乐府诗体式问题，下一章将有详述。

（三）模式。乐府诗作为舞台表演歌辞，必然会出现程式化特点。其中固定言说方式就很典型。如按数字顺序言说：“十五府小史，二十朝大夫。三十侍中郎，四十专城居。”（《陌上桑》）按方位言说：“江南可采莲，莲叶何田田。鱼戏莲叶间，鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。”（《江南》）按时间地点结合言说：“朝发广莫门，暮宿丹水山。左手弯繁弱，右手挥龙渊。”（刘琨《扶风歌九首》其一）再如起兴方式，“日出东南隅，照我秦氏楼。秦氏有好女，自名为罗敷。”（《陌上桑》）“孔雀东南飞，五里一徘徊。”（《孔雀东南飞》）“翩翩堂前燕，冬藏夏来见。兄弟两三人，流宕在他县。”（《艳歌行》）自问自答方式，如“唧唧复唧唧，木兰当户织。不闻机杼声，唯闻女叹息。问女何所思，问女何所忆，女亦无所思，女亦无所忆。”（《木兰诗》）“敕敕何力力，女子临窗织。不闻机杼声，只闻女叹息。问女何所思，问女何所忆。阿婆许嫁女，今年无消息。”（《折杨柳枝歌》）对比言说方式，如“一尺布，尚可缝；一斗粟，尚可舂。兄弟二人不相容。”（《淮南王歌》）“宁作野中之双凫，不愿云间之别鹤。”（鲍照《拟行路难十首》其三）总之，包括各种言说方式在

内的乐府诗固定模式,都值得归纳总结。

(四)语言。有些乐府诗带有地方特色,这种特色往往会体现在语言上。如楚歌常用“兮”字,吴声多用“欢”字。仔细区分不同地方乐歌语言特点很有意义。称谓用语尤其值得研究,因带有地方色彩,可见诗歌产生地域;因标示人际关系,可见各种社会生活;因标示言说者立场,可见作品创作情况。娱乐歌唱用语较为通俗,庙堂歌唱用语相对典雅。总之,从乐府诗语言当中可以看到乐府诗很多信息,可以就此深入开掘。

九、乐府诗史写作。诗史是乐府文学研究成就的综合呈现,各项研究皆以诗史描述为终极目标。诗歌史描述以“高清晰度”为标准。如何使乐府诗发生、发展、演变过程得到清晰描述,使作品思想价值和艺术经验得到准确介绍,是作史者必须思考的问题。具体说来有以下三个方面:

(一)破除旧框架。二十世纪乐府诗史描述深受文学进化论、批评标准单一化影响,以民歌称乐府,以阶级分析学说评价作品和人物,刻意区分贵族文学、平民文学,滥用现实主义、浪漫主义等概念。凡此种种,在新乐府诗史描述中均应彻底剔除。礼乐文化是中国古代文化的核心,乐府是礼乐文化核心组成部分,乐府是古代文化精品同时也是文学精品。因此在描述乐府诗史时应充分发掘蕴含其中的优秀文化品质,如仁爱、正义、礼貌、智慧、诚信、顺天、自强、开放、民主、自由、平等精神,为增强民族文化认同感作出贡献。乐府诗蕴涵着丰富的文学技巧,许多言说方式是最容易被人接受的方式,许多情感类型是最能引起人们共鸣的情感类型,许多故事情节都已经根植于国人的记忆当中,是当下文学和音乐创作取之不尽的源泉,因此描述乐府诗史时应该充分展现这些创作经验和表现技巧,为当下文学和

音乐创作提供借鉴。

（二）**建立新模式**。以往诗歌史描述多从作品出发概述一个时期乐府诗思想内容、艺术成就、历史地位，形成介绍诗人生平思想，归纳诗歌内容，总结艺术特点，确定历史地位的路数。新的乐府诗史应该从描述乐府活动出发，将作品看作乐府活动的文本留存，从而把握其思想价值、艺术价值、历史价值。要充分尊重乐府诗音乐属性，注意从音乐属性中把握文学特点。诗史写作就是描述诗歌现象并对这些现象做出合理解释，描述力求清晰，解释力求准确，使读者清楚地看到历史事实以及这些事实之间的关联。通过这样一个立体描述结构，庶几能够展现乐府诗发生发展的全过程，获得乐府诗活动的全息影像。

（三）**注意整体性**。乐府诗往往是诗中精品，在诗歌史上具有标志性意义，汉唐时期尤其如此。充分发掘乐府诗写作规律和特点是乐府诗史描述应有之义，但工作不能到此为止，还应该充分发掘这些作品成为诗歌史上标志性作品的过程和原因，充分发掘这些作品在诗体产生中作用。例如作为宫廷乐府表演曲目容易引人注目，音乐传播使之接受面更为广泛，为了便于入乐而讲究声律，等等。既要考察乐府诗创作对非乐府诗创作的影响，也要考察非乐府诗创作对乐府诗创作的影响，即在整个诗歌活动中考察乐府诗。

第四节　其他层面

除了上述三个基本层面，还可以从其他视角考察乐府。如自然、地理、经济、政治、战争、宗教、民族、民俗、美术、服饰、器

物,等等。下面略而述之。

一、自然。自然是人类生活基本条件,对乐府活动有着重大影响,山水、边塞、时序、气候、日月等自然因素经常见诸于乐府诗当中,从自然入手可以有效阐释乐府诗某些特点。

(一)山水。自然和边塞是中国古代诗歌两个重要题材,在乐府诗中都有表现,但与非乐府诗相比,乐府诗在表现这两个题材上又有很大不同。

乐府诗主要表现世俗生活,山水诗则以远离世俗为价值取向,因此表现山水题材之乐府诗并不多见。但这是一般情况,琴曲歌辞反倒以表现山水题材为主。因为琴曲表演主要用于文人雅集,远离世俗亲近自然更加契合文人心理。如《三峡》《流泉》《南风》《仙鹤舞》《秋风》《白雪》《秋思》《游春》《绿水》等,直接以自然意象为题。再看中唐女诗人李季兰《三峡流泉歌》:"妾家本住巫山云,巫山流水常自闻。玉琴弹出转寥夐,直似当时梦中听。三峡流泉几千里,一时流入深闺里。巨石奔崖指下生,飞波走浪弦中起。初疑喷涌含雷风,又似呜咽流不通。回湍曲濑势将尽,时复滴沥平沙中。忆昔阮公为此曲,能使仲容听不足。一弹既罢复一弹,愿似流泉镇相续。"[①]山水描写相当成功。

有时上层社会山林雅集时所作山水诗,也因作者身份接近朝廷而被乐府采纳。如初盛唐王公贵主好山林宴集,宴集所作诗作就往往传入乐府。王维《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁之作应制》中"碧落风烟外,瑶台道路赊。如何连帝苑,别自有仙家。比地回鸾驾,缘溪转翠华。洞中开日月,窗里发云霞"

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第60卷,上海古籍出版社,1998年版,第671页。

句就被乐府唱入《昔昔盐》。[①] 当然诗人描写山水诗句被艺人采入乐府者也有一些例证。如《子夜四时歌·冬歌十七首》其十四"白雪停阴冈,丹华耀阳林。何必丝与竹,山水有清音"[②]就是从左思《招隐诗二首》其一中截取而来。李白《蜀道难》更是典型的山水诗。乐府诗中山水题材表现情况值得分析。

(二)边塞。边塞战争牵动着千家万户,描写边塞自然风光,诉说征人思妇之苦,是社会心理需求。这种需求自然会形诸乐曲,所以乐府诗中特多边塞题材。汉乐府横吹曲中《出塞》《入塞》《出关》《入关》《陇头水》《从军行》《折杨柳》《关山月》等,皆与边塞密切相关。盛唐歌咏边塞名篇几乎都是乐府。这些边塞乐府中有大量关于边塞自然情况的描写,许多边塞地点都成了乐府诗典型意象。《乐府诗集》中写到"瀚海"的共有十处,写到"燕支"的共有七处,写到"大漠"的共有十处,写到"燕然"的共有十处,写到"黑山"的共有五处,写到"白狼"的共有四处,写到"陇头"的共有十五处。应该对边塞自然情况进行深入分析,如东北边塞、西北、西南等各地自然状况不同,诗中表现也不一样。对各地情况还可以继续分析,如西北,河西、吐蕃、西域,各不相同,其典型意象各有哪些,值得总结。

(三)时序。时序变化在乐府诗当中有充分反映。郊祀按时序进行,于是有《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》之类曲名。鼓吹曲有时也按四时演奏。如《晋书·乐志》载武帝令傅玄制鼓

① 陈铁民:《王维集校注》,第3卷,中华书局,1997年版,第240页。〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第79卷,上海古籍出版社,1998年版,第834页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第44卷,上海古籍出版社,1998年版,第506页。

吹曲二十二篇以代魏曲:“改《圣人出》为《仲春振旅》,言大晋申文武之教,畋猎以时也;改《临高台》为《夏苗田》,言大晋畋狩顺时,为苗除害也;改《远如期》为《仲秋狝田》,言大晋虽有文德,不废武事,顺时以杀伐也;改《石留》为《顺天道》,言仲冬大阅,用武修文,大晋之德配天也。”①吴声歌曲《子夜四时歌》,舞曲歌《四时白纻歌》,均按时序作辞。有些曲辞虽然没有按照时序写作,但经常写到四季变化。以春天命名者有《阳春曲》《阳春歌》《游春曲》《游春辞》《春歌》《春日行》等,以秋天命名者有《秋歌》《秋风辞》等。分析各类乐府所含时序元素,如分布特点、表现方法、典型意象等,很有意义。

(四)气候。气候是影响人们日常生活的直接因素,也是乐府诗中经常表现的内容。钟嵘《诗品序》云:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”②分析乐府诗中所含气候元素,找到因地域、因时序、因类别而形成的差异,寻找同类主题之间的关联,都很有意义。极端天气描写也值得分析。如《苦寒行》《苦热行》,自曹操、鲍照创作以后,历代诗人多有拟作。但同为苦寒、苦热,描写各不相同。《北风行》写寒冷中特定意象,《太行苦热行》专写某地之炎热,孟郊《羽林行》还写到黄河冰凌,可见乐府诗中表现极端天气,内容十分丰富。在表现手法上诗人们也各有千秋。如《陇头歌辞》:“朝发欣城,暮宿陇头。寒不能语,舌卷入喉。”③给人印象极为深刻。

二、地理。地理是人文化的自然,与乐府关系更为密切,可

① 〔唐〕房玄龄等:《晋书》,第23卷,中华书局,1974年版,第703页。

② 曹旭:《诗品集注》,上海古籍出版社,2011年版,第1页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第25卷,上海古籍出版社,1998年版,第305页。

以从以下几个方面考察：

（一）城市建筑。乐府是高度社会化产物。都市社会化程度最高，相关乐府诗也最多；建筑是都市重要标志，是诗中常见之内容。许多乐府题名都与城市有关。如《京兆》《邺都引》《邯郸行》《邯郸歌》《大梁行》《洛阳行》《渭城曲》，以都市来命名；《东门行》《西门行》《东西门行》《饮门行》《孟门行》，以城门命名；《新成安乐宫行》《楚宫行》《邯郸宫人怨》《吴宫怨》《长信怨》，以宫殿来命名；《长安道》《洛阳道》《长安有狭斜行》，以城市道路来命名。以城市建筑为题乐府还有许多，如《临高台行》《煌煌京洛行》《帝王所居行》，等等。有些乐府不仅写城市建筑，而且写与建筑相关之人和事。如古辞《驱车上东门行》、曹操《步出夏门行》、阮瑀《驾出北郭门行》、陆机《驾言出北阙行》、鲍照《出自蓟北门行》等。因而详细考察城市建筑，对于理解乐府诗很有很大帮助。

（二）水陆交通。交通是生活大事，许多乐府诗都曾写到交通。如齐武帝《估客乐》："昔经樊邓役，阻潮梅根渚。感忆追往事，意满辞不叙。"[①]释宝月辞："初发扬州时，船出平津泊。五两如竹林，何处相寻博。"[②]陈后主辞："三江结俦侣，万里不辞遥。恒随鹢首舫，屡逐鸡鸣潮。"[③]均写水路行役之艰难。李白《长干行》写闺妇思念良人远行："十六君远行，瞿塘滟预堆。五月不

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第48卷，上海古籍出版社，1998年版，第542页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第48卷，上海古籍出版社，1998年版，第542页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第48卷，上海古籍出版社，1998年版，第542页。

可触,猿鸣天上哀。……早晚下三巴,预将书报家。相迎不道远,直至长风沙。""嫁与长干人,沙头候风色。五月南风兴,思君在巴陵。八月西风起,想君发扬子。"[①]都写到长江水路行船之危险。再如《三洲歌》,《乐府诗集》题解引《旧唐书·音乐志》云:"《三洲》,商人歌也。"又引《古今乐录》曰:"《三洲歌》者,商客数游巴陵三江口往还,因共作此歌。其旧辞云:'啼将别共来。'"[②]写陆路交通诗作更多。如魏武帝《苦寒行》描写太行山路之艰险:"北上太行山,艰哉何巍巍!羊肠坂诘屈,车轮为之摧。树木何萧瑟,北风声正悲。熊罴对我蹲,虎豹夹路啼。"[③]李白《蜀道难》描写由秦入蜀道路之难,等等。乐府诗中歌咏行路艰难诗作有很多,其中情况值得总结。

(三)**边塞关隘**。边塞关隘也是乐府诗经常写到的内容。那些歌咏边塞题材的诗作,经常以边塞关隘为题。如横吹曲中的《陇头》《出关》《入关》《出塞》《入塞》《关山月》,相和歌中的《雁门太守行》,杂曲歌中的《蓟门行》,新乐府中的《塞上曲》《塞下曲》,等等。著名关隘在乐府诗中经常反复出现。仅《乐府诗集》所收作品,写到"阳关"的共有九处,写到"萧关"的共有六处,写到"玉门关"的共有七处。边关见证了无数次战争,是诗人笔下常用意象。因此对这些意象进行分析,看哪些是实写,哪些是虚拟;实写是哪次战事,虚拟有何依据,都值得研究。

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第72卷,上海古籍出版社,1998年版,第778页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第48卷,上海古籍出版社,1998年版,第546—547页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第33卷,上海古籍出版社,1998年版,第394页。

（四）地域分布。 地域分布是乐府诗地理研究的重要内容。《汉书·礼乐志》云："至武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。"[①]汉乐府中哪些是赵讴，哪些是代讴，哪些是秦讴，哪些是楚讴？值得深入考察。清商曲辞中吴声西曲并称，但吴声歌曲产生地域局仅限于建业周围，西曲产生地域则十分广泛。《乐府诗集》"清商曲辞""西曲歌上"解题引《古今乐录》曰："按西曲歌出于荆、郢、樊、邓之间，而其声节送和与吴歌亦异，故□其方俗而谓之西曲云。"[②]这些乐曲具体分别属于荆、郢、樊、邓的哪个地方，值得继续考察。近代曲辞中有《凉州》《伊州》《陆州》《石州》《甘州》《胡渭州》，皆边地命名，这些边地都有些什么特点，也值得分析。

三、经济。 经济活动是最常见的社会活动，自然会反映在乐府当中。如《孤儿行》写家庭经济生活，《估客乐》写商人生活，《织绵曲》写织妇生活，整个乐府活动中包含大量经济活动元素，值得深入分析。如乐府从业人员经济生活就值得考察。

（一）宫廷艺人。 乐府作为宫廷表演曲目，从业人员主要由官方供养。《汉书·礼乐志》曾详细记录了哀帝罢乐府去留艺人情况："郊祭乐人员六十二人，给祠南北郊。大乐鼓员六人，《嘉至》鼓员十人，邯郸鼓员二人，骑吹鼓员三人，江南鼓员二人，淮南鼓员四人，巴俞鼓员三十六人，歌鼓员二十四人，楚严鼓员一人，梁皇鼓员四人，临淮鼓员二十五人，兹邡鼓员三人，鼓十二，员百二十八人，朝贺置酒陈殿下，应古兵法。外郊祭员十三

---

① 〔汉〕班固：《汉书》，第22卷，中华书局，1962年版，第1045页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第47卷，上海古籍出版社，1998年版，第534页。

人，诸族乐人兼《云招》给祠南郊用六十七人，兼给事雅乐用四人，夜诵员五人，刚、别柎员二人，给《盛德》主调篪员二人，听工以律知日冬、夏至一人，钟工、磬工、箫工员各一人，仆射二人主领诸乐人，皆不可罢。……大凡八百二十九人，其三百八十八人不可罢，可领属大乐，其四百四十一人不应经法，或郑、卫之声，皆可罢。”[①]唐玄宗喜欢音乐，在太常寺所领各部以外，又在宫中置梨园别教院，艺人数量应该远远多于汉代。这些宫廷艺人表演完全服务于宫廷组织的仪式活动和娱乐活动，生活来源完全是靠官方俸禄。

（二）**供奉艺人**。但是宫廷所供养艺人毕竟有限，不能完全满足需要，于是又出现了供奉艺人。《汉书·礼乐志》载：“是时，郑声尤甚。黄门名倡丙强、景武之属富显于世，贵戚五侯定陵、富平外戚之家淫侈过度，至与人主争女乐。”[②]可见有些艺人既为宫廷表演，也为王侯外戚表演。在唐代还出现一些官办民营的音乐团体，既为宫廷提供表演，也为民间提供表演；既从朝廷领取俸禄，又从社会上赚取收入。

（三）**商业艺人**。除了宫廷艺人、供奉艺人以外，更多艺人纯靠商业演出为生，他们虽然没有义务为朝廷表演，但也可能表演宫廷音乐曲目。因为音乐流传遵循“水往低处流”的规律，宫廷聚集了一批高水平艺人，创造出大量高水平音乐作品，这些作品自然会向民间传播。高水平商业表演曲目，也可能被采入宫廷。他们没有拿朝廷俸禄，没有到宫廷演出，但也推动了乐府艺术的繁荣。

---

① 〔汉〕班固：《汉书》，第22卷，中华书局，1962年版，第1073—1074页。

② 〔汉〕班固：《汉书》，第22卷，中华书局，1962年版，第1072页。

四、政治。作为礼乐有机组成部分，乐府活动本身就是政治活动，政治是观察乐府重要视角。可以从以下几个方面进行考察：

（一）政治观念。中国自古以来治国者就看重礼乐在组织社会方面的独特作用，十分注意礼乐建设。至周代礼乐制度粲然大备，礼乐治国观念更加明确，影响也最为深远。汉代以来，周廷礼乐活动在乐府活动中得以延续，礼乐治国观念得到了治国者的认同。人们普遍认为，乐府有着和谐天地、彰显功德、敦睦宗族、约束诸侯、安抚四夷、教化百姓、观察民风、表彰良善的重要作用，与《诗经》"正得失，动天地，感鬼神，经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗"作用一致。制礼作乐被看作最能代表政权合法性的举措，有国者可以借此沟通天人，歌颂列祖列宗，和谐人际关系，使政治臻于完美。《乐府诗集》郊庙歌辞叙论云："然则祭乐之有歌，其来尚矣。两汉已后，世有制作。其所以用于郊庙朝廷，以接人神之欢者，其金石之响，歌舞之容，亦各因其功业治乱之所起，而本其风俗之所由。"[①]燕射歌辞叙论引《周礼·大宗伯》之职曰："以饮食之礼亲宗族兄弟，以宾射之礼亲故旧朋友，以飨燕之礼亲四方之宾客。"[②]那些仪式乐歌往往寓有明确政治理念，非仪式乐歌也往往寓有抑恶扬善之意，一代之乐府总与一代之政治观念息息相关。这种关系值得分析。

（二）政治制度。乐府制度是朝廷政治制度重要组成部分，

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第1卷，上海古籍出版社，1998年版，第1页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第13卷，上海古籍出版社，1998年版，第163页。

考察历代乐府制度沿革情况,弄清每个时期乐府制度特点,进而分析每个时期乐府诗创作特色,是非常有价值的工作。关于汉武帝立乐府事学界众说纷纭,但谁也不否认武帝立乐府的功绩。武帝扩大了乐府职能,将新声俗乐纳入乐府,从制度和观念上为乐府活动蓬勃开展铺平了道路。此后历代宫廷音乐机构虽然名称屡变,但都沿袭了武帝所立乐府之格局。考察乐府机构具体沿革运作情况,对于弄清众多乐府产生背景很有帮助。例如汉魏易代之际魏之三祖重建乐府与相和歌传承,晋人南渡造成乐府机构残缺,梁武帝重视乐府与北朝横吹曲南移,唐玄宗扩大乐府建制与盛唐乐府创作繁荣,等等,都值得深入研究。

(三)政治人物。许多乐府诗与政治人物相关。这些政治人物因身份不同所起作用也不相同。例如帝王在乐府诗创作中所起作用有三:一是自己歌唱变成乐府曲目,如刘邦唱《大风歌》;二是直接创作,如魏武帝作《短歌行》,北齐后主作《无愁曲》,陈后主作《玉树后庭花》,隋炀帝作《泛龙舟》;三是组织创作,如唐太宗组织人作《破阵乐》,唐玄宗组织人作法曲。其他政治人物,或胜利时高歌,或失败时悲叹,也促成了乐府曲调的诞生。从政治人物角度来考察某些乐府诗产生很有意义。

(四)政治事件。许多政治事件都对乐府诗产生了重大影响。像汉哀帝罢乐府那样直接影响乐府的事件自不必说,其他政治事件也会影响到乐府诗创作。如安史之乱对乐府造成了巨大破坏,但也促进了高水平音乐向各地传播。许多杂歌谣辞都与重大政治事件有关。《后汉书·五行志》所载一系列童谣就很典型。如云:"灵帝之末,京都童谣曰:'侯非侯,王非王,千乘万骑上北芒。'案到中平六年,史侯登蹑至尊,献帝未有爵号,为

中常侍段珪等数十人所执，公卿百官皆随其后，到河上，乃得来还。此为非侯非王上北芒者也。”[1]考察政治事件对乐府诗影响很有意义。

五、战争。战争是政治的延伸，是社会生活的热点，自然会影响到乐府诗创作。许多乐府与战争有关，尤其是鼓吹曲辞、横吹曲辞、杂曲歌辞、近代曲辞中的作品。从战争角度考察乐府，应从两方面入手：

（一）创调。战争对乐府曲调创立和流传有两方面影响。积极一面是战争促进了文化交流，使许多乐府曲调得以创立；消极一面是破坏文化，使得许多曲调因此消失。中原王朝更替，多通过战争实现，如秦汉、汉魏、两晋政权更迭，都造成了乐府曲调大量流失。侯景之乱、安史之乱、黄巢之乱也给乐府造成了巨大破坏。但有些战争反倒以极端方式促进了文化交流，丰富了乐府曲目。例如汉武帝时为了对付匈奴派张骞出使西域，张骞带回《摩诃兜勒》一曲，李延年因之作新声二十八解。唐太宗灭高昌，收其音乐，使太常九部伎增加到十部。唐玄宗锐意开边，许多边地大曲因此进入乐府。《乐府诗集》清商曲辞叙论云：“自晋朝播迁，其音分散，苻坚灭凉得之，传于前后二秦。及宋武定关中，因而入南，不复存于内地。自时已后，南朝文物号为最盛。民谣国俗，亦世有新声。……后魏孝文讨淮汉，宣武定寿春，收其声伎，得江左所传中原旧曲《明君》《圣主》《公莫》《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓之清商乐。至于殿庭飨宴，则兼奏之。遭梁、陈亡乱，存者盖寡。及隋平陈得之，文帝善其节奏，曰：‘此华夏正声也。’乃微更损益，去其哀怨、考而补之，以新定

---

① 〔晋〕司马彪撰，〔唐〕李贤等注：《后汉书》，中华书局，1965年版，第3284页。

律吕,更造乐器。因于太常置清商署以管之,谓之'清乐'。"[①]从中可以看出清商乐曲在南北朝战争中分合流传的复杂过程。因此考察战争与乐府创调关系,梳理出乐府曲调在历次战争中流传线路,是很有价值的工作。

(二)**题材**。战争为乐府诗创作提供了丰富题材。其中表现最多就是中原政权与北方少数民族之间经常爆发的边塞战争。自古以来,北方民族和中原民族之间因生产方式不同而发生了无数场战争。北方民族以游牧为生,生产资料和生活资料合一,马牛羊既是生产资料,又是生活资料。这一生产方式带有先天脆弱性,一场雪灾可使其生活基础丧失殆尽,加之产品单一,需要中原农业经济补充,有强烈商品交换愿望。而中原以农业生产为主,自给自足,没有交换愿望,使贸易常常不能正常进行。于是北方民族弱小时便请求关市贸易,强大时便以武力进行掠夺,边塞战争时有发生。晚唐张乔《书边事》诗云:"蕃情似此水,长愿向南流。"[②]这就是北方边塞战争总体态势。边塞战争吸引了诗人目光,歌咏边塞诗歌历代有之。汉乐府横吹曲就以歌咏边塞题材为主,《出塞》《入塞》《出关》《入关》《陇头水》《从军行》《折杨柳》《关山月》等后来人们经常使用的边塞曲调,都属于横吹曲。其他曲辞中如《饮马长城窟》等也以边塞为题材。魏晋南北朝人歌咏边塞多用这些曲调。初唐人沿袭这一传统,如虞世南《拟饮马长城窟》、杨炯《从军行》、骆宾王《从军中行路难二首》、崔融《关山月》、沈佺期《陇头水》等,都是边塞

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第44卷,上海古籍出版社,1998年版,第499页。

② 〔清〕彭定求等:《全唐诗》,第638卷,中华书局,1960年版,第7311页。

乐府名篇。盛唐边塞诗名篇基本上是乐府。李白自不必说，杜甫乐府诗不多，但在写边塞题材时，也采用乐府。如《前出塞九首》《后出塞五首》《兵车行》等。对乐府诗题材展开分析，把握这类题材在表达方式、主题特点、复变关系、风格特征方面特点，都是题中应有之义。

六、宗教。宗教是人类生活重要需求，宗教活动是社会生活重要内容，自然会反映在乐府诗当中。从信仰对象来看，宗教活动主要有五种，都可能与乐府有关。

（一）天神崇拜。敬畏天地神灵是上古先民的自然信仰，一直延续下来，逐渐演变成君权神授思想。君王作为沟通天人使者，一直把侍奉天地神灵作为自己特权，因此历代祭祀均有祭祀天地神灵的乐歌。《乐府诗集》郊庙歌辞叙论云："《周颂·昊天有成命》，郊祀天地之乐歌也，《清庙》，祀太庙之乐歌也，《我将》，祀明堂之乐歌也，《载芟》《良耜》，藉田社稷之乐歌也。然则祭乐之有歌，其来尚矣。两汉已后，世有制作。其所以用于郊庙朝廷，以接人神之欢者。"[①]这些乐歌分工很细，但中心思想不外乎敬畏天地神灵，祈求神灵庇护，即所谓"敬天保民"。因此仔细区分历代郊祀歌中所含原始宗教思想，以及表达这些思想的言说方式，找出对待不同神灵的差异等，很有意义。

（二）祖宗崇拜。中国人很早就有祖先崇拜，人们一直相信祖宗死后还有神灵存在，因此历代帝王都把祭祀祖宗神灵当作一件大事。各代帝王都为祖宗建庙，一个皇帝是否入庙，是一种

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第1卷，上海古籍出版社，1998年版，第1页。

政治待遇。不仅皇帝死后建庙祭祀，而且皇帝先祖也要祭祀，皇后去世也要祭祀，太子去世也要祭祀。因此考察设立宗庙的种种规定，祭祀时的各个环节，祭祀祖先的种种诉求，与祖先沟通的各种模式，歌辞所含思想信仰，等等，都很有意义。

（三）佛教信仰。佛教为了方便传播，非常重视音乐制作。乐府属于中国传统文化，与外来佛教本不相干，后来一些皇帝笃信佛教，才把佛教思想纳入乐府当中。梁武帝就是一个典型。据《隋书·音乐志上》载："帝既笃敬佛法，又制《善哉》《大乐》《大欢》《天道》《仙道》《神王》《龙王》《灭过恶》《除爱水》《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有法乐童子伎、童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之。"[①]梁武帝还与法师一起商量创作乐府歌辞。《乐府诗集》《三洲歌》解题引《古今乐录》曰："《三洲歌》者，商客数游巴陵三江口往还，因共作此歌。其旧辞云：'啼将别共来。'梁天监十一年，武帝于乐寿殿道义竟留十大德法师设乐，敕人人有问，引经奉答。次问法云：'闻法师善解音律，此歌何如？'法云奉答：'天乐绝妙，非肤浅所闻。愚谓古辞过质，未审可改以不？'敕云：'如法师语音。'法云曰：'应欢会而有别离，"啼将别"可改为"欢将乐"，故歌。'歌和云：'三洲断江口，水从窈窕河傍流。欢将乐，共来长相思。'旧舞十六人，梁八人。"[②]有些皇帝虽然不像梁武帝那样佞佛，但并不排斥佛教，也使佛乐得以进入乐府。齐王融就作有《法寿乐十首》，歌咏佛下生、出游、证道、弘法等全过程。唐代还有一些从西域传入与佛

① 〔唐〕魏徵等：《隋书》，第13卷，中华书局，1973年版，第305页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第47卷，上海古籍出版社，1998年版，第546—547页。

教有关的乐府曲调，如《舍利弗》《摩多楼子》《达磨支》等。十部伎中之《骠国乐》表演歌辞也以佛教为内容。《乐府诗集》新乐府辞元稹《骠国乐》解题引《旧唐书·音乐志》曰："骠国王献本国乐凡一十二曲，以乐工三十五人来朝，乐曲皆演释氏经论之辞。"又引《唐会要》曰："骠国在云南西，与天竺国相近，故乐曲多演释氏词云。"[①]对与佛教有关之乐府展开全方位考察，总结其内容和形式特点，探索特点形成原因，也是很有意义的工作。

（四）道教信仰。 道教为中国本土宗教，与世俗生活联系紧密，在乐府诗中也有反映。如《步虚词》就是典型道教乐曲。唐代皇帝奉老子为祖先，尊道教为国教，为老子立庙，岁时祭祀，大大促进了道教乐府的制作。到玄宗时尤甚。《新唐书·礼乐志》云："帝方寖喜神仙之事，诏道士司马承祯制《玄真道曲》，茅山道士李会元制《大罗天曲》，工部侍郎贺知章制《紫清上圣道曲》。太清宫成，太常卿韦绦制《景云》《九真》《紫极》《小长寿》《承天》《顺天乐》六曲，又制商调《君臣相遇乐》曲。"[②]唐玄宗制作五调法曲，其中有道调一类。白居易新乐府《法曲》自注云："玄宗虽雅好度曲，然未尝使蕃、汉杂奏；天宝十三载，始诏道调法曲与胡部新声合作，识者深异之。明年冬而安禄山反也。"[③]《乐府诗集》《凉州六首》解题引张同《幽闲鼓吹》曰："段和尚善琵琶，自制《西凉州》。后传康昆仑，即《道调凉州》也，亦谓之

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第97卷，上海古籍出版社，1998年版，第1020页。

② 〔宋〕欧阳修、宋祁等：《新唐书》，第22卷，中华书局，1975年版，第476页。

③ 谢思炜：《白居易诗集校注》，第3卷，中华书局，2006年版，第284页。

《新凉州》云。”[①]可作为白居易诗注佐证。对与道教相关乐府展开全方位考察，分析其特点，探索其成因，很有意义。

(五)杂神崇拜。中国自古以来就有泛神论思想，在民间信仰中，除了天地神灵、祖宗神灵、佛教道教神灵以外，人们还信奉其他各种神灵。清商曲辞《神弦歌十八首》就写到了吴地民间信仰的一系列神仙，如“道君”、“圣郎”、“娇女”、“白石郎”、“青溪小姑”、“湖就姑”、“采菱童”、“明下童”等。为各种杂神立祠也很常见，文人也多为其写作祭祀歌辞。如王维就作有《祠渔山神女歌二首》，其一为《迎神》，其二为《送神》。琴曲歌辞《宛转歌》(又名《神女宛转歌》)，近代曲辞《潇湘神》等，也与神女有关。杂神信仰中往往带有神异色彩，相关乐府诗往往伴有神异传说，因此对这类乐府诗进行解读时，要特别注意考察这些传说。

当然乐府诗中还涉及了其他宗教，如《穆护砂》就可能与火祆教、摩尼教有关。[②] 似此也应该进行研究。

七、民族。民族元素在乐府诗中占比很大，体现音乐、舞蹈、内容、形式各个层面。这些乐府诗是民族融合的标本，文化交流的见证。从民族角度来研究乐府很有意义。下面从两方面谈乐府民族元素解析的具体思路。

(一)传入方式。很多乐府曲调直接来自其他民族，传入方

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第79卷，上海古籍出版社，1998年版，第841页。

② 见饶宗颐《〈穆护歌〉考——兼论火祆教、摩尼教入华之早期史料及其对文学、音乐、绘画之影响》。此文原载香港1978年《大公报在港复刊卅年纪念文集》下卷，1982年收入《选堂集林·史林》中册，由香港中华书局出版。今采自《饶宗颐二十世纪学术文集·诗词学》，“诗学论集”，第17册，台北：新文丰出版股份有限公司，民国九十二年(2003)。

式有多种：

1. 使者带回。郭茂倩《乐府诗集》横吹曲辞叙论认为汉横吹曲源于“北狄诸国”马上之乐。引《晋书·乐志》云：“胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。”[①]可见汉横吹曲由张骞出使带回，李延年加工而成。

2. 各种进献。首先是周边民族政权主动进献。《旧唐书·音乐志》载：“周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。……德宗朝，又有骠国亦遣使献乐。”[②]其次是边将进献。如唐开元年间杨敬述、郭知运、盖嘉运等向朝廷进献乐府。

3. 武力获取。前引《旧唐书·音乐志》云：“宋世有高丽、百济伎乐。魏平冯跋，亦得之而未具。……百济伎不预焉。炀帝平林邑国，获扶南工人及其匏琴，陋不可用，但以《天竺乐》转写其声，而不齿乐部。西魏与高昌通，始有高昌伎。我太宗平高昌，尽收其乐。”[③]小国灭亡时音乐往往被当作战利品带回。

4. 自然流传。优美音乐从来不受部族国界限制，在民族自然交往中也会有音乐流传。在唐代，民族音乐广受欢迎。《旧唐书·音乐志》载：“又自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之曲。”[④]王建《凉州行》云：“城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐。”[⑤]都说

① 〔唐〕房玄龄等：《晋书》，第 23 卷，中华书局，1974 年版，第 715 页。

② 〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，第 29 卷，中华书局，1975 年版，第 1069 页。

③ 〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，第 29 卷，中华书局，1975 年版，第 1069 页。

④ 〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，第 30 卷，中华书局，1975 年版，第 1089 页。

⑤ 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第 298 卷，中华书局，1960 年版，第 3374 页。

明民族音乐有着无穷的魅力。

乐府有时会给民族音乐单独设部。王昌龄《殿前曲二首》其二:“胡部笙歌西殿头,梨园弟子和凉州。新声一段高楼月,圣主千秋乐未休。”[①]说明盛唐乐府设有胡部。唐代与胡乐有关乐曲数量众多。仅《乐府诗集·近代曲辞》中就有《辽东行》《渡辽水》《凉州》《伊州》《甘州》《渭州》《氐州》《陆州》《簇拍陆州》《石州》《盖罗缝》《昆仑子》《思归乐》《胡渭州》《戎浑》《战胜乐》《剑南臣》《征步郎》《叹疆埸》《塞姑》《婆罗门》《镇西》《回纥》《长命女》等曲目。

(二)制作方式。民族音乐传入后需要经过加工才能成为乐府曲目。加工有两个方面:

1. 音乐改制。音乐加工分两种情况:一是较多地保留原有音乐特征。如唐贞元年间骠国所献《骠国乐》就较多地保留了原貌。《新唐书·礼乐志》云:“十七年,骠国王雍羌遣弟悉利移、城主舒难陀献其国乐,至成都,韦皋复谱次其声,又图其舞容、乐器以献。凡工器二十有二,其音八:金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角,大抵皆夷狄之器,其声曲不隶于有司,故无足采云。”[②]元稹《骠国乐》云:“骠之乐器头象驼,音声不合十二和。促舞跳趫筋节硬,繁词变乱名字讹。千弹万唱皆咽咽,左旋右转空傞傞。俯地呼天终不会,曲成调变当如何。”[③]骠国乐虽然经过韦皋献给朝廷,但人们还是看不大懂,说明保留了较多乐曲原貌。二是对原有音乐进行较多改造。如李延年据张骞带回《摩诃兜勒》

① 〔清〕彭定求等:《全唐诗》,第143卷,中华书局,1960年版,第1444页。

② 〔宋〕欧阳修、宋祁等:《新唐书》,第22卷,中华书局,1975年版,第480页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第97卷,上海古籍出版社,1998年版,第1020页。

一曲“更造新声二十八解”[①]。“更造新声”，即采用乐曲部分元素重新创作。新造曲名也为汉语，如《出塞》《入塞》之类。《龟兹乐》曾被艺人多次改作。《隋书·音乐志》云：“《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易。至隋有《西国龟兹》《齐朝龟兹》《土龟兹》等，凡三部。开皇中，其器大盛于闾干。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衒公王之间，举时争相慕尚。”[②]传入时已迭经变化，传入后又被艺人不断翻新。

2. 曲辞改制。曲辞改制也有两种情况：一是将曲辞译成汉语。如《匈奴歌》：“失我焉支山，令我妇女无颜色。失我祁连山，使我六畜不蕃息。”[③]显然经过汉译。《乐府诗集》《敕勒歌》解题云：“其歌本鲜卑语，易为齐言，故其句长短不齐。”[④]再如《簸逻回歌》，郭茂倩《乐府诗集》横吹曲辞序叙论云：“后魏之世，有《簸逻回歌》，其曲多可汗之辞，皆燕魏之际鲜卑歌，歌辞虏音，不可晓解，盖大角曲也。”[⑤]《唐会要》曾记载了天宝十三载(754)七月十日太乐署改制乐名情况：“太簇宫时号沙陁调，《龟兹佛曲》改为《金华洞真》，《因度玉》改为《归圣曲》。……《苏

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第21卷，上海古籍出版社，1998年版，第260页。

② 〔唐〕魏徵等：《隋书》，第15卷，中华书局，1973年版，第378页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第84卷，上海古籍出版社，1998年版，第899页。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第86卷，上海古籍出版社，1998年版，第918页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第21卷，上海古籍出版社，1998年版，第260页。

莫遮》改为《万宇清》,《舞仙鹤乞裟婆》改为《仙云升》。"[1]这些乐曲原以民族语言命名,经过改造易为汉语。

(三)来源分析。不同民族音乐因地域风俗而各有特点,因此民族乐曲来源值得仔细分析。《新唐书·礼乐志》云:"周、隋与北齐、陈接壤,故歌舞杂有四方之乐。至唐,东夷乐有高丽、百济,北狄有鲜卑、吐谷浑、部落稽,南蛮有扶南、天竺、南诏、骠国,西戎有高昌、龟兹、疏勒、康国、安国,凡十四国之乐,而八国之伎,列于十部乐。"[2]说明东南西北四个方面都有音乐传入中原。《旧唐书·音乐志》《新唐书·礼乐志》对四方音乐传入时间、表演人数、舞容舞具、使用乐器,都有详细描述。《乐府诗集》所载民族乐曲来源大致区分如下:

1. 西北:来自西北民族乐曲最多。如《阿那瑰》《摩多楼子》《戎浑》《回纥》等,均来自西北。《于阗采花》,显然来自西域,诗云:"山川虽异所,草木尚同春。亦如溱洧地,自有采花人。"[3]李白也作《于阗采花》诗:"于阗采花人,自言花相似。明妃一朝西入胡,胡中美女多羞死。乃知汉地多名姝,胡中无花可方比。丹青能令丑者妍,无盐翻在深宫里。自古妒蛾眉,胡沙埋皓齿。"[4]

2. 西南:如王维《扶南曲五首》其一:"翠羽流苏帐,春眠曙不开。羞从面色起,娇逐语声来。早向昭阳殿,君王中使催。"

---

① 〔宋〕王溥:《唐会要》,第33卷,中华书局,1955年版,第615—616页。

② 〔宋〕欧阳修、宋祁等:《新唐书》,第22卷,中华书局,1975年版,第478—479页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第73卷,上海古籍出版社,1998年版,第785页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第73卷,上海古籍出版社,1998年版,第785页。

其二："堂上清弦动，堂前绮席陈。齐歌卢女曲，双舞洛阳人。倾国徒相看，宁知心所亲。"[①]风格一如宫体。

3. 东北：如北周王褒《高句丽》："萧萧易水生波，燕赵佳人自多。倾杯覆碗漼漼，垂手奋袖娑娑。不惜黄金散尽，只畏白日蹉跎。"[②]写中原人舞《高句丽》情景。李白《高句丽》诗描写对这一歌舞特点更为形象："金花折风帽，白马小迟回。翩翩舞广袖，似鸟海东来。"[③]

要注意把握这些民族乐曲具体流变过程。有些乐曲传入较为直接，保留原貌相对完整，有些先在边地流传再传入京城，已经加入了中原音乐元素。如唐开元年间西北边将进献的《伊州》《凉州》《甘州》等。中原音乐流传到边地，与边地音乐融合后，也可能再传回中原。《西凉乐》就属于这种情况。《旧唐书·音乐志》载："《西凉乐》者，后魏平沮渠氏所得也。晋、宋末，中原丧乱，张轨据有河西，苻秦通凉州，旋复隔绝。其乐具有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。魏世共隋咸重之。"[④]可见弄清乐曲流传路线非常重要。

八、民俗。《汉书·艺文志》云："自孝武立乐府而采歌谣，于是有代赵之讴、秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。"[⑤]乐府诗中含有民俗元素，民俗也是解读乐府诗

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 90 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 962 页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 78 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 824 页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 78 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 824 页。

④ 〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，第 29 卷，中华书局，1975 年版，第 1068 页。

⑤ 〔汉〕班固：《汉书》，第 30 卷，中华书局，1962 年版，第 1756 页。

的一个视角。解读可以从两方面入手：

（一）节日习俗。节日是民俗重要内容。节日往往举行歌舞表演，也催生了乐府诗创作，很多乐府诗都与节日有关。如李峤《正月十五夜》有对上元节的描写："火树银花合，星桥铁锁开。暗尘随马去，明月逐人来。游伎皆秾李，行歌尽落梅。金吾不禁夜，玉漏莫相催。"[①]节日里人们尽情踏歌。立部伎中还有《上元乐》乐曲。据《旧唐书·音乐志》载："《上元乐》，高宗所造。舞者百八十人。画云衣，备五色，以象元气，故曰'上元'。"[②]其他曲调如《祓禊曲》《七夕相逢乐》《千秋乐》《茱萸女》，都是节日乐曲。分析节日习俗在乐府诗中如何呈现是工作重点。

（二）其他习俗。除了节日，民间还有其他习俗。与劳动有关的，如采桑、采莲、采菱等；与竞技有关的，如竞渡、抛球、斗鸡、斗草；与祈求有关的，如拜月、折柳等，都是习俗催生出相应曲调。如《采桑》《陌上桑》《江南》《采莲曲》《采菱行》《竞渡曲》《抛球乐》《斗鸡子》《斗白草》《拜新月》《折杨柳》等。有些习俗流行不限朝野。如《隋书·音乐志》曰："炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》《藏钩乐》《七夕相逢乐》《投壶乐》《舞席同心髻》《玉女行觞》《神仙留客》《掷砖续命》《斗鸡子》《斗百草》《泛龙舟》《还旧宫》《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。"[③]可见隋炀帝所制艳曲大都写宫中习俗，如藏钩、投壶、掷砖、斗鸡、斗

---

① 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第65卷，中华书局，1960年版，第752—753页。

② 〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，第29卷，中华书局，1975年版，第1060页。

③ 〔唐〕魏徵等：《隋书》，第15卷，中华书局，1973年版，第379页。

草等。这些习俗或来自民间,或为后宫独有。因而弄清各种习俗具体情形,进而分析与乐府关系,很有意义。

除了上述八个层面,还有一些层面略微提及。这些层面只有助于理解作品中一些具体问题。

首先是美术。美术包含绘画、雕塑、书法等内容。从绘画角度来考察乐府有充分理由,有些绘画就以音乐为题材。如王维曾看到过一幅《按乐图》,没有题款,但王维从所画内容判断出是"《霓裳》第三叠最初拍"。[①] 有些绘画以乐府诗为题材。《新唐书·李益传》云:"李益,故宰相揆族子,于诗尤所长。贞元末,名与宗人贺相埒。每一篇成,乐工争以赂求取之,被声歌,供奉天子。至《征人》《早行》等篇,天下皆施之图绘。"[②]有些绘画中即使没有表现音乐,但画中内容有助于理解乐府。如汉画像石所绘汉代社会生活,佛寺壁画所绘佛乐表演情景。雕塑与绘画情况类似,例如乐舞陶俑就生动记录那个时代乐舞情景,是研究当时音乐舞蹈的重要材料。书法与乐府诗关系较远,可不作考察。总之从美术角度来研究乐府,无论对乐府文献解读和音乐形态描述,还是对文学特点理解,都很有帮助。困难不在于资料收集,而在于资料辨析。因为很多资料没有文字说明,难以准确指与乐府诗有何关联。

其次是服饰。服饰既是生活必需品,也折射出人的精神风貌,与音乐活动关系密切。可分为几个方面来考察:第一,艺人服饰。艺人服饰是表演道具,考察艺人服饰对描述乐府诗音乐

① 〔宋〕欧阳修、宋祁等:《新唐书》,第 202 卷,中华书局,1975 年版,第 5765 页。

② 〔宋〕欧阳修、宋祁等:《新唐书》,第 203 卷,中华书局,1975 年版,第 5784 页。

形态很有帮助。白居易《长恨歌》有句云:“风吹仙袂飘飖举,犹似霓裳羽衣舞。”[①]说明《霓裳羽衣舞》舞者衣袖广大,舞时飘飘似仙。正史乐志中对舞者服饰往往有清楚记载。如《宋书·乐志》所记魏明帝时舞曲:“《武始舞》者,平冕,黑介帻,玄衣裳,白领袖,绛领袖中衣,绛合幅袴,绛袜,黑韦鞮。……《咸熙舞》者,进贤冠,黑介帻,生黄袍单衣,白合幅袴,其余服如前。”[②]第二,官员服饰。乐府具有官方属性,服饰代表着官员身份。孟棨《本事诗》曾记载沈佺期作《回波乐》以求官爵事:“沈佺期以罪谪,遇恩,复官秩,朱绂未复。尝内宴,群臣皆歌《回波乐》,撰词起舞,因是多求迁擢。佺期辞曰:‘回波尔似佺期,流向岭外生归。身名已蒙齿录,袍笏未复牙绯。’中宗即以绯鱼赐之。”[③]第三,百姓服饰。乐府也会写到百姓服饰。如《陌上桑》:“头上倭堕髻,耳中明月珠。缃绮为下裙,紫绮为上襦。”[④]《西洲曲》:“单衫杏子红,双鬓鸦雏色。”[⑤]弄清这些服饰有助于作品理解。

再次是器物。主要关注三类器物:(一)乐器。乐器是描述乐府诗音乐形态不可缺少的内容,弄清众多乐器形制、功能、沿革、数量、风格以及与曲调配合规律,命名曲调规律,等等,对于描述乐府音乐形态至关重要。(二)礼器。乐府属于礼乐活动内容,必然涉及各种礼器,尤其是在郊庙歌辞、燕射歌辞、舞曲歌

---

① 谢思炜:《白居易诗集校注》,第12卷,中华书局,2006年版,第944页。

② 〔梁〕沈约:《宋书》,第19卷,中华书局,1974年版,第536页。

③ 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第21页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第28卷,上海古籍出版社,1998年版,第334页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第72卷,上海古籍出版社,1998年版,第775页。

辞。弄清这些器物,对于理解相关乐府很有帮助。(三)其他。乐府诗反映社会生活非常广泛,其中就包含各种生活器物。有些乐府诗直接以器物命名,如《棹歌》《剑器》等。弄清这些器物有助于理解相关乐府歌辞。

第二章　乐府诗五个要素

乐府一般由题名、本事、曲调、体式、风格五个要素构成。这些要素决定该题乐府性质，约束着作品回归自身传统。分析这些要素是认识具体作品乃至整个乐府诗体的基本途径。

第一节　题名

题名是乐府诗第一构成要素。题名包含乐类、调类、歌类三个层次。研究应该把握由来、涵义、类属、演变四个方面内容：

一、所依之据。研究题名首先应该弄清其由来和命名方式。命名依据不外乎以下几种：

（一）音乐。根据音乐来命名最为常见。类名当中，"相和歌辞"以表演方式命名，"舞曲歌辞"以乐类命名，"鼓吹曲辞"、"横吹曲辞"、"琴曲歌辞"以乐器命名，"杂曲歌辞"以曲类命名。其他层次题名也多据音乐。如《平调曲》《清调曲》《侧调曲》《楚调曲》《清平调》，以调式命名；《扶南曲》《伊州歌》《凉州辞》，以乐曲产地命名；《龙笛曲》《凤笛曲》《秦筝曲》《五弦弹》《胡笳十八拍》等，以乐器命名；《江南弄》《箜篌引》《猗兰操》，以演奏动作命名；《白纻词》《拂舞》《巾舞》《铎舞》等，以舞具命

名;《霓裳羽衣》,以舞衣来命名;《大垂手》《小垂手》《胡旋》《胡腾》《团乱旋》《踏歌行》,是以舞蹈动作命名;《吟叹曲》《白头吟》《大雅吟》《楚妃叹》《昭君叹》,以歌唱方式命名。这些命名往往是对该题乐府音乐(或舞蹈)显著特征的揭示。

(二)**歌辞**。根据歌辞内容命名也很常见。有些是歌辞内容概括,如缪袭作鼓吹曲辞以述魏德,或述开国历次战功,或传受命于天之义,每题均以概括诗作内容为题:一曰《楚之平》,二曰《战荥阳》,三曰《获吕布》,四曰《克官渡》,五曰《旧邦》,六曰《定武功》,七曰《屠柳城》,八曰《平南荆》,九曰《平关中》,十曰《应帝期》,十一曰《邕熙》,十二曰《太和》。[①] 有些题名可能只揭示歌辞部分内容。如相和歌辞《乌生》,《乐府诗集》解题引《乐府解题》云:"古辞云:'乌生八九子,端坐秦氏桂树间。'言乌母生子,本在南山岩石间,而来为秦氏弹丸所杀。白鹿在苑中,人可得以为脯。黄鹄摩天,鲤在深渊,人可得而烹煮之。则寿命各有定分,死生何叹前后也。"[②]写乌鸦、白鹿、鲤鱼自由自在生活却无辜受到人类伤害。题目《乌生》只揭示其中一种动物。有些题名只取歌辞前几字。如《江南》《鸡鸣》取其前两字,《汉郊祀歌十九章》取前两字或三字。这样命名看似随意,其实也有较强概括性。因为前几个字可能是曲辞关键词语或关键人物,同样可以起到提示或概括作用。如《君子行》:"君子防未然,不处嫌疑间。瓜田不纳履,李下不正冠。嫂叔不亲授,长幼不比肩。劳谦得其柄,和光甚独难。周公下白屋,吐哺不及餐。

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第 18 卷,上海古籍出版社,1998 年版,第 224 页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第 28 卷,上海古籍出版社,1998 年版,第 332 页。

一沐三握发,后世称圣贤。”[①]歌辞写君子避嫌之德,虽取前二字为题,但能概括歌辞内容。再如《王子乔》,句首恰为诗中关键人物,以此命名是对歌辞内容的最好提示。

(三)功能。按功能命名也很常见。类名如“郊庙歌辞”、“燕射歌辞”,歌名如晋郊祀歌之《夕牲歌》《迎送神歌》《飨神歌》,均按活动功能命名。再如晋四厢乐歌《正旦大会行礼歌》《上寿酒歌》《食举东西厢歌》《食举乐东西厢歌》等,也以宫廷庆典活动功能命名。以功能命名往往与某个具体活动有关。如《千秋乐》是据唐玄宗生日千秋节而作,《祓禊曲》为上巳节祓禊活动而作。隋炀帝所作《万岁乐》《藏钩乐》《七夕相逢乐》《投壶乐》,则与后宫某项娱乐活动有关。

(四)即事。当然也有很多题名为即事名篇,看不出题中含有音乐、内容、功能等信息。尤其是新乐府辞,从题名上看不出命名有何依据。如白居易为翰林学士时所作《小曲新辞二首》。新题乐府强调的就是“即事名篇,无复倚傍”。元稹《乐府古题序》云:“沿袭古题,唱和重复,于文或有短长,于义咸为赘剩。……近代唯诗人杜甫《悲陈陶》、《哀江头》、《兵车》、《丽人》等,凡所歌行,率皆即事名篇,无复倚傍。”[②]然而并非所有新乐府命名全都无所依傍。古乐府有《出塞》《入塞》,新乐府有《塞上曲》《塞下曲》,难说其间没有关联。杜甫《兵车行》《丽人行》也以“行”题命名。鲍溶新乐府有《采葛行》,而杂歌谣辞有《采葛妇歌》。

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第32卷,上海古籍出版社,1998年版,第374页。

② 〔唐〕元稹著,周相录校注:《元稹集校注》,第23卷,上海古籍出版社,2011年版,第674页。

二、所涵之义。弄清题名涵义最为重要，困难也最多，选择合适方法，设置可行路径，是做好这项工作的重要前提。

（一）困难分析。元稹《乐府古题序》列举了他所见《乐录》中十七个乐府题名："诗、行、咏、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、谣、讴、歌、曲、词、调。"[①]与郭茂倩《乐府诗集》所收乐府题名基本一致。这些题名看似不难理解，但细究其涵义，难免语焉不详。原因有三：

1. 许多曲调根据音乐特性命名，而音乐特性因年代久远无从考证，难以弄清其确切涵义。如"引"，多出现在琴曲当中，显然与琴、筝、箜篌、琵琶等弦乐有关，但到底根据哪种乐器或弹拨方式命名，一时难作定论。

2. 有些曲调辞源意义和用于题名涵义很不一致。例如"行"，从字面上看难以和乐府题名联系起来。后人望文生义，强作解释，众说纷纭。姜夔《白石道人诗说》："守法度曰诗，载始末曰引，体如行书曰行，放情曰歌，兼之曰歌行。"[②]显然是望文生义。

3. 有些题名有上下隶属关系，如《秋胡行》全部标出其名应该是《相和歌辞・平调曲・秋胡行》，《白马篇》全部标出应该是《杂曲歌辞・齐瑟行・白马篇》，弄清其隶属关系才能准确理解其涵义。但相和歌演奏方式是什么呢？《宋书・乐志》云："《相和》，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。"[③]沈约说得过于简略，

---

① 〔唐〕元稹著，周相录校注：《元稹集校注》，第23卷，上海古籍出版社，2011年版，第673页。

② 〔宋〕姜夔《白石道人诗说》。见〔清〕何文焕辑：《历代诗话》，中华书局，1981年版，第681页。

③ 〔梁〕沈约：《宋书》，第21卷，中华书局，1974年版，第603页。

丝竹如何更相和，歌者如何歌唱，人们理解很不一致。《齐瑟行》何以演唱《白马篇》，“篇”是否不具备独立曲调，都应该逐一解决。

（二）研究方法。解决这样复杂问题，应采用下列方法：

1. 用辞源调查法，弄清题名本义。例如很多学人探讨“行”题涵义，但都没有解决“行”字如何与音乐联系起来这一关键问题。直到近年来才有文章指出：“通过对‘行’的辞源学调查后发现，‘行’与‘永’通，而‘永’与‘咏’通，因此‘行’具有‘歌咏’之义。这一结论在《乐府诗集》不收‘咏’诗上得到了印证。”①其他题名研究也应该照此办法，先做辞源调查，找到其本义，在此基础上分析乐府题名涵义。

2. 采用归纳法，从具体作品中归纳特点。有些题名涵义可以从具体名称中归纳出来。例如“咏”，虽在元稹所列为十七个题名之内，但《乐府诗集》除了陆龟蒙《乐府杂咏六首》外，没有一首以“咏”命名。而这六首各有其具体名称：《双吹管》《东飞凫》《花成子》《月成弦》《孤烛怨》《金吾子》。这说明“咏”已经被“行”取代。而以“行”命名作品，在内容上、功能上、体制上有何特点，可以进一步归纳。

3. 采用多重印证法，引入相关知识印证已有判断。例如“歌”题，使用频率最高，歧义最少，通常被看作歌曲总称。但在先秦并非如此，有一出土编钟刻有“歌钟”字样，有一编钟刻有“行钟”字样。传世文献中也有“歌钟”、“歌磬”等说法。说明

---

① 张煜：《乐府“行”题本义新考》，《首都师范大学学报》，2011 年第 1 期，第 91 页。

“歌”在先秦特指某类歌唱，与其他歌唱相比，或唱法不同，或调式不同，或伴奏不同。如果不引入出土文献，就无法了解“歌”还具有这样特点。

4. 采用历史分析法，弄清题名历史流变情况。题名涵义往往会发生变化，因而需要对题名涵义作历史分析。例如从出土“歌钟”、“行钟”判断，先秦“歌”、“行”唱法一定有别，但后来“歌”、“行”成了乐府常见题名，有些曲调还以“歌行”命名，如《艳歌行》《燕歌行》《短歌行》《长歌行》之类，说明“歌”、“行”涵义发生了变化。

三、所属之类。分类是人类认识事物把握世界必要手段。诗之六义风、雅、颂、赋、比、兴就是音乐分类。乐府作为宫廷曲目，乐官乐工都会根据需要对乐曲进行分类。分类依据有多种，音乐来源、音乐特点、表演方式、表演功能、使用乐器等，都有可能是分类依据。从类别中不仅可以看到作品艺术特点，而且可以看到作品来源、功能等等众多信息。弄清题名所属之类，相当于在化学元素周期表中找到其具体位置。

（一）乐类。乐类是对音乐作品所作大的分类，一般根据功能和来源划分，有时兼取二者。如《东观汉记》载蔡邕《礼乐志》有关汉乐分为四品情况：“汉乐四品：一曰《大予乐》……二曰周颂雅乐……三曰黄门鼓吹……其短箫铙歌，军乐也。”[①]不同时代不同作品各有划分，如唐代十部伎、立部伎、坐部伎、部当等。《新唐书·礼乐志》云：“自周、陈以上，雅郑淆杂而无别，隋文帝

① 〔东汉〕刘珍等撰，吴树平校注：《东观汉记校注》，第5卷，中州古籍出版社，1987年版，第159页。

始分雅、俗二部，至唐更曰'部当'。"[①]考察乐类应该注意两个方面：

1. 弄清大类形成过程和原因，给题名以准确定位。如郊庙歌辞、燕射歌辞按功能分类，其他歌辞按音乐分类。但仔细观察就会发现，其他各类功能也不相同。鼓吹用于仪仗，横吹用于军乐，舞曲用于宫廷祭祀庆典。各类又各有其形成过程，不同时期有不同涵盖。如清商出自汉相和歌，但今天所见清商曲为南朝吴声和西曲。近代曲也是杂曲，但专指隋唐时期有明确来历的新兴乐曲。郭茂倩《乐府诗集》将乐曲分为十二类，兼顾了功能、音乐、历史三个方面。具体题名考察也应该先看其所属乐类。如《折杨柳》是汉横吹曲，但相和大曲又有《折杨柳行》，清商曲中有《月节折杨柳歌辞》，梁鼓角横吹曲中有《折杨柳歌辞》《折杨柳枝歌》，近代曲辞中有《杨柳枝》，这些题名有无关系，如果有，是什么关系，应该特别注意。

2. 大乐类中有时还含有小的乐类。如相和歌辞中"相和六引"、"相和曲"、"吟叹曲"、"四弦曲"、"平调曲"、"清调曲"、"瑟调曲"、"楚调曲"、"大曲十五曲"等，清商曲辞中"吴声歌曲"、"西曲歌"、"江南弄"等，舞曲歌辞中"雅舞"、"杂舞"等。雅舞又分"文舞"、"武舞"；杂舞又分鼙舞、铎舞、拂舞、巾舞、白纻舞。从这些小的乐类划分中可以看到该题音乐特点、表演特点、音乐来源等更多信息。

（二）调类。弄清题名所属乐类以后，还要继续弄清题名所属调式。前述相和歌辞中"平调曲"、"清调曲"、"瑟调曲"、"楚调曲"，即按调式来划分。燕射歌辞中有庾信所作《周五声调

① 〔宋〕欧阳修、宋祁等：《新唐书》，第22卷，中华书局，1975年版，第473页。

曲》,也按调式命名。有些诗题虽然不按调式命名,但相关文献或有记载。如陈伏知道《从军五更转五首》,《乐府诗集》解题引《乐苑》曰:"《五更转》,商调曲。"[①]陆机《饮酒乐》解题引《乐苑》曰:"《饮酒乐》,商调曲也。"[②]在具体考察中要注意两个方面:

1. 努力追求题名所属调式。音乐作品有相对固定调式,但在题名中将调式信息完整标示出来直到元曲中才成为惯例。如关汉卿有《南吕·一枝花·不服老》,马致远《越调·天净沙·秋思》等。乐府诗文本记录还没有成为习惯,有时标示,有时不标示。如果在题名中看不出调式,应借助其他材料弄清。如《乐苑》就记录了许多题名所属调式,《乐府诗集》多有引用。

2. 对已知调类涵义进行分析。例如前述相和歌辞中所含小类,"平调曲"、"清调曲"按调式命名,而"相和六引"、"相和曲"、"吟叹曲"、"四弦曲"等,是否也按调式分类?已标明调式者也应该作动态把握。因为有些曲调一成不变,有些不断变化,同一个乐曲不同时期不同人可能有不同演绎。如段安节《琵琶录》所载胡二娣所唱《何满子》就与其他人大不相同。弄清所属调式固然重要,弄清调式变化情况更为重要。

(三)歌类。绝大多数乐府题名后面都要缀以行、吟、题、怨、叹、章、篇、操、引、弄、谣、讴、歌、曲、词、调等类名。因为"歌"题最为常见,姑且把这一级名称作"歌类"。这些类名从文学研究角度看来好像没有什么差别,但作为音乐作品其间差别

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第33卷,上海古籍出版社,1998年版,第390页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第74卷,上海古籍出版社,1998年版,第791页。

可能巨大而严格，应该仔细区分。考察应该注意三个方面：

1. 注意发掘歌名承载的音乐信息。如"操"、"引"、"弄"多为琴曲，"谣"、"讴"可能是初始歌唱状态，带有地方特点，"篇"、"词"强调歌辞性质，"行"、"吟"、"叹"强调歌唱方法，"调"强调调式特点。弄清乐府题名承载信息，即可给某一个题名以定位。凡是以"弄"命题者，即与弦乐有关，凡以"篇"命名者，即为某一乐曲之歌辞。

2. 注意考察同一题名连用两个歌名情况。例如"歌""行"连用，像《长歌行》《短歌行》《缓歌行》《满歌行》等。这些诗到底是"歌"还是"行"？需要综合题名音乐形态仔细分析。值得注意的是，凡"歌""行"连用者，"歌"前文字都是修饰"歌"的，而不是修饰"行"的，这或许是考察"歌"和"行"不同作用的切入点。除了"歌""行"连用以外，还有其他连用。如杂曲歌辞《齐讴行》，近代曲辞《踏歌辞》，清商曲辞《吴声歌曲》《读曲歌》《西曲歌》，相和歌辞《吟叹曲》，连用了两个歌名，也需要考察。

3. 注意考察类别之间关系。例如《乐府诗集》杂歌谣辞叙论引梁元帝《纂要》云："齐歌曰讴，吴歌曰歈，楚歌曰艳，浮歌曰哇，振旅而歌曰凯歌，堂上奏乐而歌曰登歌，亦曰升歌。"[①]同样是"歌"，因地域表演场合不同而称呼各异，所以在弄清题名所属歌类以后，还需弄清类别之间的关系。

除了前述三个层次名称以外，题名包含其他信息也值得关注。例如有些乐府承载着礼乐功能，像《郊祀歌》《明堂歌》《登歌》《雩祭乐歌》《祀圜丘歌》《宗庙歌》《太庙乐歌》《正旦大会行

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 83 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 883—884 页。

礼歌》《上寿酒歌》《食举乐东西厢歌》《宗亲会歌》《元会大飨歌》等，都在"歌"前标明歌曲功能。有些题名中还包含情感信息，如《伤歌行》《伤哉行》《悲歌行》《悲哉行》《懊侬歌》《无愁果有愁曲》《独处愁》《卒妻悲》等。而《寒夜怨》《邯郸宫人怨》《征妇怨》《孤独怨》《贪官怨》《楚妃叹》《叹疆场》《椽媪叹》等带有"怨"、"叹"之类的题名，本身就带有情感标记。这些内容虽然不如前述三个层次重要，但也应关注。

四、所历之变。变化是乐府诗活动常态，也自然会反映到题名当中，考察题名变化过程是题名研究应有之义。主要考察以下几种情况：

（一）变异。题名变异是常有之事。如《想夫怜》就是从《相府莲》变异而来。《乐府诗集》解题引《古解题》云："《相府莲》者，王俭为南齐相，一时所辟皆才名之士。时人以入俭府为莲花池，谓如红莲映绿水，今号莲幕者自俭始。其后语讹为想夫怜，亦名之丑尔。又有《簇拍相府莲》。"[①]再如《渭城曲》，又名《阳关曲》《阳关三叠》。考察题名演变情况应该注意以下两个方面：

1. 弄清变化原因。有时变化出于政治需要，即《乐记》所谓"王者功成作乐，治定制礼。……五帝殊时，不相沿乐。三王异世，不相袭礼。"[②]但不沿袭不等于凭空创造，更多情况是改用前代旧曲。最简单的是只改名称，其次是既改名称又改歌辞。有些变化可能是乐工歌手为了方便记忆所作改变。因此不仅要考

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 80 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 852 页。

② 〔汉〕郑玄注，〔唐〕孔颖达正义，吕友仁整理：《礼记正义》，第 47 卷，上海古籍出版社，2008 年版，第 1479 页。

察变化原因还要考察变化依据。例如《渭城曲》《阳关曲》皆与歌辞有关，而《阳关三叠》既与歌辞有关以外，又与唱法有关。有些仅仅与字音有关。例如舞曲歌辞《独漉》和《独禄》就是如此。《南齐书·乐志》于《独禄》歌辞“独禄独禄，水深泥浊。泥浊尚可，水深杀我”后云：“右一曲，晋《独鹿舞歌》，六解，此是前一解。古辞《明君曲》后云：‘勇安乐无慈，不问清与浊。清与无时浊，邪交与独禄。’《伎录》云：‘求禄求禄，清白不浊。清白尚可，贪污杀我！’晋歌为鹿字，古通用也。”[①]有时是因避讳而改名。如《王昭君》改为《王明君》就是避司马昭之讳。有时是作者故意掩饰所致。如《离别难》，据《乐府杂录》载：“《离别难》，武后朝有一士人陷冤狱，籍其家。妻配入掖庭，善吹觱篥，乃撰此曲以寄情焉。初名《大郎神》，盖取良人第行也。既畏人知，遂三易其名曰《悲切子》，终号《怨回鹘》云。”[②]这些变化原因应该注意。

2.弄清变化过程。如汉鼓吹曲有《朱鹭》《思悲翁》《艾如张》《上之回》等二十二曲，魏晋以来屡有改作，题名各有变化。《乐府诗集》鼓吹曲辞叙论云：“汉有《朱鹭》等二十二曲，列于鼓吹，谓之铙歌。及魏受命，使缪袭改其十二曲，而《君马黄》、《雉子斑》《圣人出》、《临高台》、《远如期》、《石留》、《务成》、《玄云》、《黄爵》、《钓竿》十曲，并仍旧名。是时吴亦使韦昭改制十二曲，其十曲亦因之。而魏、吴歌辞，存者唯十二曲，馀皆不传。晋武帝受禅，命傅玄制二十二曲，而《玄云》、《钓竿》之名不改旧

① 〔梁〕萧子显：《南齐书》，第11卷，中华书局，1972年版，第193页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第80卷，上海古籍出版社，1998年版，第852页。

汉。宋、齐并用汉曲。又充庭十六曲，梁高祖乃去其四，留其十二，更制新歌，合四时也。北齐二十曲，皆改古名。其《黄爵》、《钓竿》，略而不用。后周宣帝革前代鼓吹，制为十五曲，并述功德受命以相代，大抵多言战阵之事。”①有些题名变化过程和原因可能没有这样清晰记载，难以遽下定论，需要综合更多材料考察。考察时注意促成变化的关键人物和事件，尽可能清晰地描述出具体演变过程。

（二）衍生。衍生是乐府诗题名变化的重要形式。如《乐府诗集》中《鸡鸣》之后有《鸡鸣篇》《鸡鸣高树巅》《晨鸡高树鸣》，《铜雀台》之后有《铜雀妓》《雀台怨》，《古别离》之后有《生别离》《长别离》《远别离》《久别离》《新别离》《今别离》《暗别离》《潜别离》《别离曲》。这种衍生保留了原题核心概念，只是略加变化而已。但衍生有时不限于题名，还可能根据古辞关键词语立题。这种立题与前面所说变异不同，它仍然是原有题名。最典型的要数晚唐诗人赵嘏所作《昔昔盐》二十首，每首都用薛道衡《昔昔盐》一句为题，敷衍该句诗意。诗题仍是《昔昔盐》，只是二级标题从薛诗衍生而来。衍生母体也不一定都是乐府古辞，有些非乐府诗也可能衍生出新的乐府。如徐幹有《室思诗》五章，其三云：“自君之出矣，明镜暗不治。思君如流水，无有穷已时。”后来许多人作《自君之出矣》，每一首都以“自君之出矣”开头。考察题名衍生应该注意两点：

1. 注意题名之间是否确实存在衍生关系。有些题名虽然相似，但不一定是衍生而来。例如《折杨柳》为汉横吹曲，但相和

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第16卷，上海古籍出版社，1998年版，第196页。

大曲中有《折杨柳行》,清商曲辞中有《月节折杨柳歌辞》,近代曲辞中有《杨柳枝》。这些相似题名是否都是从汉横吹曲衍生而来,难以遽下定论。

2. 注意考察各个曲目之间衍生原因和规律。如杂曲歌辞有《少年行》,之后又有《汉宫少年行》《长乐少年行》《长安少年行》《渭城少年行》《邯郸少年行》等,都是在题名前面加上地名而成。为何会在前面加上地名以示区别则不得而知。各地《少年行》有何差异也有待进一步考察。

(三)**再造**。乐府诗在流传过程中不免失传,后人有时会再造。再造有下几种情形:

1. 有意再造,用固有题名。最典型的是《云门》舞。《云门》是黄帝时舞蹈,表演形态早已失传。但从晋代开始就有人进行再造,傅玄就曾作有《云门篇》。北周时郊祀时仍有《云门舞》表演。

2. 有意再造,新创题名。后人欲补前代乐歌,但原有题名已经无考,只好依古意自创新题。这些新创题名与新题乐府不同之处在于:新乐府未必要补上古乐歌,而这些新创题名意在补上古乐歌。例如人们根据《尚书》中"百兽率舞"再造《百兽舞》。

3. 无意再造,与旧曲重名。如梁武帝、沈约作《江南弄》。《乐府诗集》《江南弄》解题引《古今乐录》曰:"梁天监十一年冬,武帝改西曲,制《江南上云乐》十四曲,《江南弄》七曲:一曰《江南弄》……亦谓之《江南弄》云。"[①]郭茂倩认为出自汉相和歌《江南》,其实梁武帝是在改制西曲,不应该依傍汉相和旧曲。取名"江南",只是因为歌辞多写江南风物。所以虽然与旧曲重

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第50卷,上海古籍出版社,1998年版,第560页。

名，只是用词巧合，不应看作再造。

第二节　本事

本事是乐府曲调相关故事。本事包含很多信息，或记曲名由来，或记该曲曲调，或记该曲传播，或记该曲演变，从中可以看到该曲题材、主题、曲调、体式、人物等许多情况，值得特别考察。

一、本事内容。中国人很早就重视历史经验，孟子就提出“知人论世”的论文方法。乐府是宫廷礼乐核心组成部分，历来受史家重视，与之相关故事被人们有意记录下来，这就是乐府本事。本事内容十分丰富，首先应该关注其范围和类型。

（一）范围。本事一定是一个故事，故事记录可能不完整，甚至只有只言片语，但也一定是个故事。故事可以分为本源故事和原型故事：

1. 本源故事。是指直接记述某一个曲调产生的故事。例如《公无渡河》，《乐府诗集》《箜篌引》解题引崔豹《古今注》曰：“《箜篌引》者，朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。子高晨起刺船，有一白首狂夫，被发提壶，乱流而渡，其妻随而止之，不及，遂堕河而死。于是援箜篌而歌曰……声甚凄怆，曲终亦投河而死。子高还，以语丽玉。丽玉伤之，乃引箜篌而写其声，闻者莫不堕泪饮泣。丽玉以其曲传邻女丽容，名曰《箜篌引》。”[①]详细记录了该曲产生具体情景和创作过程，是典型本源性故事。

2. 原型故事。是指曲调歌咏的故事，不记录曲调产生过程。

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第26卷，上海古籍出版社，1998年版，第310页。

例如《秋胡行》,《乐府诗集》解题引《西京杂记》曰:“鲁人秋胡,娶妻三月,而游宦三年,休还家。其妇采桑于郊。胡至郊而不识其妻也,见而悦之,乃遗黄金一镒。妻曰:‘妾有夫,游宦不返。幽闺独处,三年于兹,未有被辱于今日也。’采桑不顾,胡惭而退。至家,问:‘妻何在?’曰:‘行采桑于郊,未返。’既归还,乃向所挑之妇也,夫妻并惭。妻赴沂水而死。”又引《列女传》曰:“鲁秋洁妇者,鲁秋胡之妻也。既纳之五日去,而宦于陈,五年乃归。未至其家,见路傍有美妇人,方采桑而说之。……妇汙其行,去而东走,自投于河而死。”又引《乐府解题》曰:“后人哀而赋之,为《秋胡行》。”[①]可见先有秋胡戏妻故事,才有后人作曲咏歌。咏歌内容为秋胡戏妻故事,而不该曲创调故事。

无论本源故事还是原型故事,都在考察之列。

(二)**类型**。按不同标准可以给本事划分出很多类型,学人完全可以根据需要自行归纳。例如可以根据故事发生发展过程将本事分成创调本事、流传本事、接受本事。

1. 创调本事。指记录曲调创制的故事。《乐府诗集》《薤露》解题引崔豹《古今注》曰:“《薤露》、《蒿里》并丧歌也。本出田横门人,横自杀,门人伤之,为作悲歌。言人命奄忽,如薤上之露,易晞灭也。亦谓人死魂魄归于蒿里。”[②]崔豹认为《薤露》《蒿里》是田横门人伤田横之死而作。

2. 流传本事。有些本事记录曲调流传过程。如《薤露》本事,崔豹《古今注》云:“至汉武帝时,李延年分为二曲,《薤露》送

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第36卷,上海古籍出版社,1998年版,第415页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第27卷,上海古籍出版社,1998年版,第323页。

王公贵人,《蒿里》送士大夫庶人。使挽柩者歌之,亦谓之挽歌。"[1]再如《乐府诗集》对《何满子》流传情况的记载:"唐白居易曰:'何满子,开元中沧州歌者,临刑进此曲以赎死,竟不得免。'《杜阳杂编》曰:'文宗时,宫人沈阿翘为帝舞《何满子》,调辞风态,率皆宛畅。'然则亦舞曲也。"[2]从中可以看出,《何满子》创于盛唐开元年间,到晚唐文宗时期仍有舞蹈表演。

3. 接受本事。如前述《公无渡河》故事中:"丽玉伤之,乃引箜篌而写其声,闻者莫不堕泪饮泣。"就是记录该曲被人接受情况。再如唐玄宗听唱李峤《汾阴行》故事。唐孟棨《本事诗》"事感第二":"天宝末,玄宗尝乘月登勤政楼,命梨园弟子歌数阕。有唱李峤诗者云:'富贵荣华能几时,山川满目泪沾衣。不见只今汾水上,唯有年年秋雁飞。'时上春秋已高,问是谁诗。或对曰李峤,因凄然泣下,不终曲而起,曰:'李峤真才子也。'又明年,幸蜀,登白卫岭,览眺久之,又歌是词,复言'李峤真才子',不胜感叹。时高力士在侧,亦挥涕久之。"[3]四十年太平天子,忽然遭逢大乱,李峤《汾阴行》中几句正好道出了他伤心之事,引起无限感慨。

二、本事生成。本事,先秦用以指"本业",汉代以后才用以指事情原本情况。《汉书·艺文志》"春秋类"序云:"丘明恐弟子各安其意,以失其真,故论本事而作传,明夫子不以空言说经也。《春秋》所贬损大人当世君臣,有威权势力,其事实皆形于

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第27卷,上海古籍出版社,1998年版,第323页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第80卷,上海古籍出版社,1998年版,第854页。

③ 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第11页。

传，是以隐其书而不宣，所以免时难也。”[①]王充《论衡·儒增篇》在“传言：秦灭周，周之九鼎入于秦”下按语云：“案本事，周赧王之时，秦昭王使将军摎攻王赧，王赧惶惧奔秦，顿首受罪，尽献其邑三十六、口三万。秦受其献还王赧。王赧卒，秦王取九鼎宝器矣。若此者，九鼎在秦也。”[②]有意识记录曲调创制本事是一种自觉行为。本事生成可从几方面进行分析：

（一）故事由来。艺术源于生活，即所谓“感于哀乐，缘事而发”。这些“事”以三类内容为多：

1. 生活习俗。音乐往往带有地方特色，因为每个地方都有其独特风土人情，因此生活习俗最易成为本事来源。如《采莲曲》与江南水乡劳动生活有关，《神弦歌》与吴地民间祭神活动有关，而《祓禊曲》则与民间三月上巳日“洗濯祓除”习俗有关。《乐府诗集》《祓禊曲》解题云：“后汉有郭虞者，三日上巳产二女，二日中并不育，俗以为大忌，至此月日讳止家，皆于东流水上为祈禳自洁濯，谓之禊祠，引流行觞，遂成曲水。”[③]因此考察这类本事，应该多关注劳动生产、民俗风情、地域环境等因素。

2. 历史事件。很多曲调源于某一历史事件或因某一事件得到广泛传播。如《董逃行》就与董卓之乱有关。《乐府诗集》解题引崔豹《古今注》云：“《董逃歌》，后汉游童所作也。终有董卓作乱，卒以逃亡。后人习之为歌章，乐府奏之，以为儆诫焉。”[④]

---

① 〔汉〕班固撰，〔唐〕颜师古注：《汉书》，第 30 卷，中华书局，1962 年版，第 1715 页。

② 黄晖：《论衡校释》，第 8 卷，中华书局，1990 年版，第 377 页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 80 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 847 页。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 34 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 400 页。

该曲在董卓乱前就已存在，但董卓事件促使这一曲调成为乐府曲目。《得宝歌》源于唐玄宗初得杨贵妃事。《乐府杂录》云："《得宝歌》一曰《得宝子》，又曰《得鞛子》。明皇初纳太真妃，喜谓后宫曰：'朕得杨氏，如得至宝也。'遂制曲名《得宝子》。"[①] 这些事件可能是创调本事，可能是流传本事，也可能是接受本事。

3. 历史人物。很多曲调产生和流传都与某一历史人物有关。人物活动也是事件，所不同者与曲调有关事件是其一生中重要事件，甚至是唯一被记录下来的事件。杂歌谣辞大都是对某一人物的讴歌、感叹或讽刺。如《吴人歌》就是吴郡百姓为歌颂太守邓攸而作。《晋书》本传云："时吴郡阙守，人多欲之，帝以授攸。攸载米之郡，俸禄无所受，唯饮吴水而已。……攸在郡刑政清明，百姓欢悦，为中兴良守。后称疾去职。郡常有送迎钱数百万，攸去郡，不受一钱。百姓数千人留牵攸船，不得进，攸乃小停，夜中发去。吴人歌之曰：'紞如打五鼓，鸡鸣天欲曙。邓侯拖不留，谢令推不去。"[②] 考察曲调与人物活动关系是题中应有之义。

(二)文本由来。文本记录是故事固化为曲调本事必要手段。文本记录有以下四种来源：

1. 诗歌序言。很多曲调创作时有序言，交代该作品创作原委，是对本事最直接最准确的记录。如《焦仲卿妻》诗序："汉末建安中，庐江府小吏焦仲卿妻刘氏，为仲卿母所遣，自誓不嫁。其家逼之，乃没水而死。仲卿闻之，亦自缢于庭树。时人伤之而

① 〔唐〕段安节：《乐府杂录》，古典文学出版社，第40页。

② 〔唐〕房玄龄等：《晋书》，第90卷，中华书局，1974年版，第2339—2340页。

为此辞也。”[①]再如刘禹锡《泰娘歌并引》云：“泰娘本韦尚书家主讴者。初尚书为吴郡得之，命乐工诲之琵琶，使之歌且舞。无几何，尽得其术。居一二岁，携之以归京师。京师多新声善工，于是又捐去故伎，以新声度曲，而泰娘名字往往见称于贵游之间。元和初，尚书薨于东京，泰娘出居民间。久之，为蕲州刺史张愻所得。其后愻坐事，谪居武陵郡。愻卒，泰娘无所归，地荒且远，无有能知其容与艺者，故日抱乐器而哭，其音焦杀以悲。雒客闻之，为歌其事，以足乎乐府云。”[②]有些诗序可能是后人所加，需要核实。

题下注释文字，甚至诗歌内容也可能成为某一个曲调本事记录。如《何满子》本事，白居易诗注和元稹诗中都曾提到。白居易自注云：“开元中，沧州有歌者何满子，临刑，进此曲以赎死，上竟不免。”[③]如元稹《何满子歌（张湖南座为唐有熊作）》有句云：“何满能歌能宛转，天宝年中世称罕。婴刑系在囹圄间，水调哀音歌愤懑。梨园弟子奏玄宗，一唱承恩羁网缓。便将《何满》为曲名，御谱亲题乐府纂。”[④]二人诗中都谈及何满子以歌赎死事，白居易记何满子没能获免，元稹记得以赦免。这些记录本意不在于记录和保存该曲本事，真实性也不如原作原序，但清楚地表明该曲本事在流传。

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 73 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 780 页。

② 〔唐〕刘禹锡著，瞿蜕园笺证：《刘禹锡集笺证》，第 27 卷，上海古籍出版社，1989 年版，第 830 页。

③ 〔唐〕白居易著，谢思炜校注：《白居易诗集校注》，第 35 卷，中华书局，2006 年版，第 2702 页。

④ 〔唐〕元稹著，周相录校注：《元稹集校注》，第 26 卷，上海古籍出版社，2011 年版，第 785 页。

2. 历史记录。很多曲调产生和流传都与历史人物和事件有关，被史家一并记录下来。虽然史家无意为曲调记录本事，却成了该曲本事的文本记录。例如《陇上歌》本事，《乐府诗集》解题据《晋书·刘曜载记》云："刘曜围陈安于陇城，安败，南走陕中。曜使将军平先、丘中伯率劲骑追安。安与壮士十馀骑于陕中格战，安左手奋七尺大刀，右手执丈八蛇矛，近交则刀矛俱发，辄害五六，远则双带鞬服，左右驰射而走。平先亦壮健绝人，与安搏战，三交，夺其蛇矛而退，遂追斩于涧曲。安善于抚接，吉凶夷险，与众同之。及其死，陇上为之歌。曜闻而嘉伤，命乐府歌之。"[①]可见《陇上歌》本事正是作为陈安事迹一部分被史家记录下来的。

当然有些史书也有意记述乐府本事。如《宋书·乐志》对一些清商曲本事的记载："《阿子》及《欢闻哥》者，晋穆帝升平初，哥毕辄呼'阿子！汝闻不？'语在《五行志》。……《读曲哥》者，民间为彭城王义康所作也。其哥云'死罪刘领军，误杀刘第四'是也。"[②]沈约本意就是为了记录这些乐府曲调本事。

3. 后人整理。有些本事是后人根据相关史料整理而成。其中以晋崔豹《古今注》对汉代相和歌本事注释最为典型。后代题解著作往往把考证曲调本事作为主要内容。如《长门怨》，吴兢《乐府古题要解》云："右为汉武帝陈皇后作也。后，长公主嫖女，字阿娇。及卫子夫得幸，后退居长门宫，愁闷悲思。闻司马相如工文章，奉黄金百斤，令为解愁之辞。相如作《长门赋》，帝

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 85 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 908—909 页。

② 〔梁〕沈约：《宋书》，第 19 卷，中华书局，1974 年版，第 549—550 页。

见而伤之,复得亲幸者数年。后人因其赋为《长门怨》焉。"[1]《乐府诗集》集前人题解之大成,对乐府诗本事整理也最多。如《祓禊曲》,郭茂倩就综合了《拾遗记》《后汉书·礼仪志》《风俗通》《尚书》《论语》《韩诗》《汉书》《祓禊赋》《晋书》《西京杂记》等文献,详细考察祓禊活动,[2]包括源于何时、源于何地、有何用意、各种异说等,对该曲本事做了详细整理。

4.据辞追索。本事记录未必都是散文,在相关记录缺失情况下,始辞或较早歌辞就担负起保留本事的作用,后人得以据此追索本事。如《平陵东》,崔豹《古今注》只是说:"《平陵东》,汉翟义门人所作也。"吴兢《乐府古题要解》根据崔注和古辞作出新解:"右古词:'平陵东,松柏桐,不知何人劫义公。'此汉翟义门人所作也。义,丞相方进之少子,字文中,为东郡太守。以王莽篡汉,起兵诛之,不克而见害。门人作歌以怨之。"[3]再如《雁门太守行》,吴兢根据古辞中"汉孝和帝时,洛阳令王君"两句,从《后汉书·循吏列传》里寻得王涣故事:"按其歌辞历述涣本末,与本传合,而题云《雁门大守行》,所未详也。"[4]可见古辞虽然不能替代本事,却能为追寻本事提供线索。

(三)本事流变。有些本事一成不变,有些本事不断变化。变化大致有四种类型:

1.异说。有些本事存在不同说法。如清商曲辞《阿子歌》《乐府诗集》列两说:一是《宋书·乐志》:"《阿子歌》者,亦因升

---

① 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第58页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第80卷,上海古籍出版社,1998年版,第846—847页。

③ 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第27页。

④ 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第33页。

平初歌云‘阿子汝闻不’，后人演其声为《阿子》、《欢闻》二曲。”二是《乐苑》：“嘉兴人养鸭儿，鸭儿既死，因有此歌。”[①]再如《得宝歌》，《乐府诗集》解题也列两说：一是《旧唐书·韦坚传》载陕县尉崔成甫根据“民间戏唱《得体歌》”而作《得宝歌》，歌颂韦坚转运东南财宝；一是《乐府杂录》记唐玄宗初得杨贵妃，如获至宝事。[②]

2.讹传。本事记录有时会出现失误，甚至以讹传讹。如近代曲辞《还京乐》，《新唐书·礼乐志》记其本事云：“是时，民间以帝自潞州还京师，举兵夜半诛韦皇后，制《夜半乐》、《还京乐》二曲。”[③]认为《还京乐》与《夜半乐》是为玄宗诛韦后事而作。但段安节《乐府杂录》又说：“明皇自蜀反正，乐工制《还京乐》、《雨霖铃》二曲。”[④]与《新唐书》所记不同。而《明皇别录》又与《乐府杂录》有出入：“帝幸蜀，南入斜谷。属霖雨弥旬，于栈道雨中，闻铃声与山相应。帝既悼念贵妃，因采其声为《雨霖铃》曲，以寄恨焉。时独梨园善觱篥乐工张徽从至蜀，帝以其曲授之。洎至德中，复幸华清宫，从官嫔御皆非旧人。帝于望京楼命张徽奏《雨霖铃》曲，不觉凄怆流涕。其曲后入法部。”[⑤]《别录》称《雨霖铃曲》并非张野狐所创，而是明皇所作，授与张野狐的。

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第45卷，上海古籍出版社，1998年版，第513页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第86卷，上海古籍出版社，1998年版，第920页。

③ 〔宋〕欧阳修、宋祁等：《新唐书》，第22卷，中华书局，1975年版，第476页。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第80卷，上海古籍出版社，1998年版，第858页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第80卷，上海古籍出版社，1998年版，第858页。

这些例证说明本事在流传过程中经常会出现一些讹误，考察时应加以辨析。

3. 累积。很多本事故事精彩，传说中不断被人加入新的内容，故事可能越来越吸引人，与原型可能越来越远。《杞梁妻》本事就是如此。故事最早记录是《左传·襄公二十三年》，说齐侯伐莒，杞梁被获，未言生死。没有杞梁妻哭倒杞国都城之说。《礼记·檀弓下第四》记曾子一段话，说杞梁被杀，其妻哀哭，也没有哭倒杞国都城事。到《列女传·贞顺传》加入了新内容："杞梁之妻无子，内外皆无五属之亲。既无所归，乃就其夫之尸于城下而哭，内诚动人，道路过者莫不为之挥涕，十日，而城为之崩。既葬，曰：'吾何归矣？……亦死而已。'遂赴淄水而死。"[①] 崔豹《古今注》又有增添："其妹悲姊之贞，乃作歌，名曰《杞梁妻》焉。梁，殖之字也。"[②]后来人们又将其与孟姜女哭倒长城事合而为一。这种累积，固然不排除原有故事有多种记录，后人记录各有所本，但最大可能是后人演绎。

4. 衍生。一个乐府曲调往往有许多曲辞创作，而每个曲辞创作都是对本事的演绎，有时就会衍生出新本事，甚至取代原有本事。如《陌上桑》，又叫《艳歌罗敷行》。《乐府诗集》引解题引《古今乐录》曰："《陌上桑》，歌瑟调。古辞《艳歌罗敷行·日出东南隅篇》。"[③]可见《日出东南隅》只是《陌上桑》一首歌辞。

---

① 〔清〕王照圆撰，虞思徵点校：《列女传补注》，第 4 卷，华东师范大学出版社，2012 年版，第 159 页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 73 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 779 页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 28 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 334 页。

《乐府诗集》同时收录其他三首歌辞内容都与之不同。但自从晋代以后，人们几乎都把《日出东南隅篇》内容当作了该曲本事。如崔豹《古今注》云："《陌上桑》者，出秦氏女子。秦氏，邯郸人有女名罗敷，为邑人千乘王仁妻。王仁后为赵王家令。罗敷出采桑于陌上，赵王登台见而悦之，因置酒欲夺焉。罗敷巧弹筝，乃作《陌上桑》之歌以自明，赵王乃止。"[①]这个被人普遍接受的本事，只是《陌上桑》一首歌辞所咏故事，并非《陌上桑》本事。

三、**本事作用**。本事在乐府创作传播过程中发挥着重要作用，主要有两个方面：

(一)维护传统。乐府创作基本不离本事，与后来曲子词大不相同。曲子词最初也按本事创作，后来却出现了大面积背离。苏轼以《念奴娇》抒发"大江东去"的豪放情怀，辛弃疾以《贺新郎》发出"道男儿、到死心如铁，看试手，补天裂"的悲壮呼喊。乐府诗创作很少出现这种情况，本事一直维护自身题材，保持统一性。

若偏离了本事则被视为不正常。如《秋胡行》咏秋胡戏妻事，但魏文帝、曹植创作偏离本事，受到了后人强烈质疑。《乐府诗集》《秋胡行》解题云："《西京杂记》曰：'鲁人秋胡，娶妻三月……妇汙其行，去而东走，自投于河而死。'《乐府解题》曰：'后人哀而赋之，为《秋胡行》。若魏文帝辞云："尧任舜禹，当复何为。"亦题曰《秋胡行》。'《广题》曰：'曹植《秋胡行》，但歌魏德，而不取秋胡事，与文帝之辞同也。'"[②]可见《乐府解题》和

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第28卷，上海古籍出版社，1998年版，第334页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第36卷，上海古籍出版社，1998年版，第415—416页。

《乐府广题》都指出曹丕、曹植创作背离本事不正常。诗人们创作如果未按本事写作，也会作特别交代。如南齐永明年间，沈约、谢朓等人作鼓吹曲辞，不按本事，只赋曲题，所以特意标明“赋鼓吹曲名”而成。如谢朓诗题为《同沈右率诸公赋鼓吹曲名先成为次》。本事是维护乐府传统关键因素。

对于严格遵循本事创作，有些诗人也提出了批评意见。如卢照邻《乐府杂诗序》云：“落梅芳树，共体千篇；陇水巫山，殊名一意。”主张“发挥新体”，“自我作古”。[1] 元稹《乐府古题序》云：“沿袭古题，唱和重复，于文或有短长，于义咸为赘剩。”主张作“即事名篇，无复倚傍”的新乐府。两家都指出了乐府因遵循本事造成题材和主题重复的弊端。所谓“自我作古”，“无复倚傍”，就是抛开本事。

这种批评从诗歌文学特性来讲很有道理，毕竟创新才是文学的灵魂。但从音乐作品创作和传播角度来看这种看法有失偏颇。音乐活动不怕重复，也不刻意避免重复，重复是音乐活动所必须的。这就决定了古乐府作为音乐作品有机组成部分同样具有了重复特性。既然一首好歌令人百听不厌，那么保留这动听旋律，在歌辞上加以变化，便成为欣赏者另一种期待。这种新歌辞，既离原有歌辞不远，又有所创新。离原有歌辞不远，就不至于使听者感到意外；较原有歌辞有所创新，正好满足听者创新需求。这样“共体千篇”就成了“旧曲千唱”一个补充机制：音乐重复，满足了听者对重复的期待；歌辞变化，满足听者对变化的需求。乐府魅力就在于既有沿袭又有创新，在沿袭和创新中不断

① 〔唐〕卢照邻著，祝尚书笺注：《卢照邻集笺注》，第6卷，上海古籍出版社，1994年版，第342页。

获得新生命力。“唱和重复”,“共体千篇”本身就说明乐府这一传统有其合理性。

(二)方便接受。乐府艺术呈现是当下的,乐府承载信息是历史的。每题乐府背后都有一个动人故事,并埋藏在欣赏者心中。当人们接触到作品呈现出来部分信息时,可以联想到其背后历史故事。这种联想会使欣赏者产生一种心理期待,期待着重温这一故事给他带来的喜怒哀乐。从听众角度来看,有些曲子魅力永存,永远具有欣赏价值。各民族史诗,尽管经历了无数歌手演绎,但其最基本旋律深深根植在听者心中;许多民间小调,历经千年而不衰,在其固有听众当中,永远无可替代。人创作了优秀音乐作品,优秀音乐作品也培养了忠实听众。一首新奇而动听的曲子,固然能给人们带来惊喜;一首熟悉而动听的曲子,同样能够满足听众期待。

乐府艺术有时还可以作为沟通信息的有效方式。这也是本事作用之一。本事都有其具体情境,都有其思想和情感,当人们生活遇到类似情境和思想情感时,就可以借助这一乐府来传达想要表达的信息。例如唐代朱揆《钗小志》记载的一个故事:“张跂欲娶妾,其妻曰:‘子诵《白头吟》,妾当听之。’跂惭而止。”[①]因为《白头吟》本事是卓文君为制止司马相如娶茂陵女为妾事。张跂夫妻都熟知,所以妻子能借以言志,并收到了良好效果。

四、本事价值。乐府诗本事有其独特价值,主要体现在创作和研究两个方面。

---

① 〔唐〕朱揆《钗小志》,见〔清〕虫天子编:《香艳丛书》,第3集,第1卷,上海书店,1991年版,第64页。

（一）创作价值。本事在乐府诗创作中起维护传统作用，对非乐府诗创作也有影响。

1. 诗歌。乐府作为一种综合艺术长期在社会上流传，已经成为社会生活组成部分，因而许多非乐府诗创作也深受乐府诗影响。影响有内容上的，有形式上的，也有风格上的。在内容上影响最突出者是乐府本事常常成为后人歌咏题材。如汉高祖于沛县故乡作《大风歌》故事，就经常出现在后人诗歌创作当中。《铜雀台》咏魏武帝命歌妓于铜雀台向其坟墓歌舞事，也经常出现于诗人笔下。如唐人李远《悲铜雀台》诗："西陵树已尽，铜雀思偏多。雪密疑楼阁，花开想绮罗。影销堂上舞，声断帐前歌。唯有漳河水，年年旧绿波。"[①]

2. 戏剧。有很多乐府歌咏故事成为戏剧常见题材。最典型的是《王昭君》。《旧唐书·音乐志》："《明君》，汉元帝时，匈奴单于入朝，诏王嫱配之，即昭君也。及将去，入辞。光彩射人，耸动左右，天子悔焉。汉人怜其远嫁，为作此歌。晋石崇妓绿珠善舞，以此曲教之，而自制新歌曰：'我本汉家子，将适单于庭，昔为匣中玉，今为粪土英。'晋文王讳昭，故晋人谓之《明君》。"[②]昭君出塞故事本来广为流传，成为著名乐府曲调以后，扩大了传播深度和广度，对后世戏剧创作产生了深远影响。元杂剧《汉宫秋》、现代话剧《王昭君》，都是在演绎这一题材。

3. 小说。乐府本事有时也会成为小说题材。如前述《王昭君》本事，被宋人乐史演绎成《绿珠传》："晋石崇为交趾采访使，以真珠三斛致之。崇有别庐在河南金谷涧。涧中有金水，自太

① 〔清〕彭定求等编：《全唐诗》，第519卷，中华书局，1960年版，第5931页。

② 〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，第29卷，中华书局，1975年版，第1063页。

白源来。崇即川阜置园馆。绿珠能吹笛，又善舞《明君》（明君，昭君也。避晋文帝讳，改昭为明）。明君者，汉妃也。汉元帝时，匈奴单于入朝，诏王嫱配之，即昭君也。及将去，入辞，光彩射人，天子悔焉，重难改更，汉人怜其远嫁，为作歌。崇以此曲教之，而自制新歌。"[①]很像乐府解题著作叙述《王昭君》本事。

4．影视。当代影视文学中也经常撷取乐府本事为题材。最典型的就是美国迪斯尼公司出品的动画片《花木兰》。尽管该片带有很多美国文化元素，但还是获得了巨大成功，许多影视编导继续争相演绎这一故事。

（二）研究价值。 本事研究价值不言而喻，主要有两个方面：

1．有助于文本解读。很多曲辞只有联系本事方能得到确解。如杂曲歌辞《杨白花》："阳春二三月，杨柳齐作花。春风一夜入闺闼，杨花飘荡落南家。含情出户脚无力，拾得杨花泪沾臆。秋去春还双燕子，愿衔杨花入窠里。"仅从字面看，只是借歌咏杨花写伤春之情，没有更多寓意。联系本事看，诗中情感就丰富了许多。《乐府诗集》解题云："《梁书》曰：'杨华，武都仇池人也。少有勇力，容貌雄伟，魏胡太后逼通之。华惧及祸，乃率其部曲来降。胡太后追思之不能已，为作《杨白华》歌辞，使宫人昼夜连臂蹋足歌之，声甚凄惋。'故《南史》曰：'杨华本名白花，奔梁后名华，魏名将杨大眼之子也。'"[②]原来这首诗在抒写一国女主眷恋一位英俊武将的深情。再如宋武帝《丁督护歌五

---

① 〔明〕陶宗仪等编：《说郛三种》，第38卷，上海古籍出版社，1988年版，第638页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第73卷，上海古籍出版社，1998年版，第784页。

首》，四处写到“督护”，光从字面看，以为女子思念北征丈夫，丈夫官职为“督护”。联系本事方知是“赋题而作”。《宋书·乐志》曰：“《督护哥》者，彭城内史徐逵之为鲁轨所杀，宋高祖使府内直督护丁旿收敛殡埋之。逵之妻，高祖长女也，呼旿至阁下，自问敛送之事，每问，辄叹息曰：‘丁督护！’其声哀切，后人因其声，广其曲焉。”①丁督护只是受宋高祖指派料理徐逵之后事者，并非出征将领。

2. 从中认识其他要素。本事中含有其他要素信息，从中可以了解其他要素。例如前面所举《杨白花》《丁督护歌》本事中都交代了曲名由来，都指出了作品的悲伤风格。有些本事还交代调式。例如《白雪歌》，《乐府诗集》解题引《琴集》曰：“《白雪》，师旷所作商调曲也。”②有些本事还交代体式。如《宋书·乐志》引张华《表》云：“按魏上寿食举诗……至其韵逗曲折，皆系于旧。”③

第三节　曲调

曲调是乐府核心构成要素，也是乐府音乐形态核心内容，与作品题材、主题、风格密切相关，值得用力考察。目标是把握确切涵义、认识途径、研究价值。

一、标注方式。调式是音乐作品根本特征，往往会标注在题名当中。或用以标名乐类，或用以标名调类，或用以标名歌类。

---

① ［梁］沈约：《宋书》，第19卷，中华书局，1974年版，第550页。

② ［宋］郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第57卷，上海古籍出版社，1998年版，第634页。

③ ［梁］沈约：《宋书》，第19卷，中华书局，1974年版，第539页。

(一)命名乐类。曲调常用以标名乐类,如清商曲辞。但不能简单据此认定该类曲调特征,要对其命名情况作具体分析。下面就以清商曲辞为例略作分析:

1.“清商”涵义为何?如果指调式,是清调?还是商调?还是清商调?或谓清商即相和歌中《平调》、《清调》、《瑟调》。如《旧唐书·音乐志》云:“《平调》、《清调》、《瑟调》,皆周房中曲之遗声也。汉世谓之三调。”[①]三调中有《清调》,没有《商调》,《平调》和《瑟调》与《商调》的关系是什么?郭茂倩说:“所谓清商正声,相和五调伎也。”[②]如此说来清商还应该包含《楚调》和《侧调》。如果不是指调式,又是指什么?解决思路是:清商本指调式,后来用以指代以清商调为主的汉相和歌,后来演变成乐种代称。

2.哪些作品属清商曲?既然“清商”不是指调式,清商曲辞包含哪些作品就成了问题。都说清商曲源于汉代相和歌,但《乐府诗集》所收清商曲辞只有吴声和西曲歌辞,没有汉相和歌辞。于是清商曲与相和歌关系就成了学界争论多年未了之公案。解决思路在于弄清以“清商”命名曲辞的整个过程。曹魏时期设置清商署,掌管娱乐性音乐,汉相和歌应是其中主体部分。晋室东迁,南北分裂,旧曲聚散分和,涵义屡有变化,内容有所增添。郭茂倩编《乐府诗集》只收吴声西曲,不及相和歌辞,可能是为了保持相和歌辞的完整性。

(二)标名调类。乐类下面一些小类有时会以调式命名。

---

① 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第29卷,中华书局,1975年版,第1063页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第26卷,上海古籍出版社,1998年版,第309页。

如《旧唐书·音乐志》云:“时太常旧相传有宫、商、角、徵、羽《宴乐》五调歌辞各一卷……其五调法曲,词多不经,不复载之。”[①]即按调式给歌辞分类。再如相和歌辞有“相和六引”、“相和曲”、“吟叹曲”、“四弦曲”、“平调曲”、“清调曲”、“瑟调曲”、“楚调曲”、“大曲十五曲”九个小类。其中“平调曲”、“清调曲”、“瑟调曲”以调式命名,其他各类是否也是以调式命名?值得考察。《乐府诗集》相和歌辞叙论云:“《唐书·乐志》曰:‘平调、清调、瑟调,皆周房中曲之遗声,汉世谓之三调。’又有楚调、侧调。楚调者,汉房中乐也。高帝乐楚声,故房中乐皆楚声也。侧调者,生于楚调,与前三调总谓之相和调。”[②]郭茂倩将五调统称为“相和调”,说明楚调、侧调也指调式。“相和六引”也可能指调式而言。《乐府诗集》解题引《古今乐录》曰:“张永《技录》相和有四引,一曰箜篌,二曰商引,三曰徵引,四曰羽引。……古有六引,其宫引、角引二曲阙。”[③]无论六引、四引,均指调式而言。当然并非所有小类都以此命名,清商曲辞中“吴声歌曲”、“西曲歌”、“江南弄”就未按调式命名。

(三)**标名歌类。**调式有时还用来命名具体音乐作品。燕射歌辞如庾信《周五声调曲》:《宫调曲五首》《变宫调曲二首》《商调曲四首》《角调曲二首》《徵调曲六首》《羽调曲五首》,相和歌辞如沈约《宫引》《商引》《角引》《徵引》《羽引》,近代曲辞

---

① 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第30卷,中华书局,1975年版,第1089—1090页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第26卷,上海古籍出版社,1998年版,第309页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第26卷,上海古籍出版社,1998年版,第310页。

如《水调》《清平调》《道调凉州》等,都以调式命名音乐作品。当然以调式命名不等于调式就很明确。例如《清平调》到底指何调式,学界解释并不相同。所谓"水调"、"道调"、"采荷调",到底是什么调式,也需考证。

(四)未标调式。乐府诗中有许多作品不以调式命名,但通过其他资料也可以知道属于什么调式。如陆机《饮酒乐》,《乐府诗集》解题引《乐苑》曰:"《饮酒乐》,商调曲也。"[①]薛道衡《昔昔盐》,《乐府诗集》解题引《乐苑》曰:"《昔昔盐》,羽调曲,唐亦为舞曲"。[②] 白居易《太平乐二首》,《乐府诗集》解题引《乐苑》曰:"《太平乐》,商调曲也。"[③]《破阵乐》,《乐府诗集》解题引《乐苑》曰:"商调曲也。"[④]《乐府诗集》《伤歌行》解题云:"《伤歌行》,侧调曲也。"[⑤]可见不以调式标注题名之作品,可以通过其他途径把握其调式。

二、文献依据。考察曲调主要依靠三类文献:

(一)乐书类。礼乐作为古人政治生活大事,一直为人重视,相关文献多有留存。如乐书、正史乐志、政书乐门等乐府学文献对很多作品曲调有详细记载。如《旧唐书·音乐志》就记

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第74卷,上海古籍出版社,1998年版,第791页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第79卷,上海古籍出版社,1998年版,第834页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第82卷,上海古籍出版社,1998年版,第873页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第80卷,上海古籍出版社,1998年版,第849页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第62卷,上海古籍出版社,1998年版,第686页。

录了《玄宗开元十一年祭皇地祇于汾阴乐章十一首》每章曲调和作者。如云:"太簇角(中书侍郎庐从愿作)","姑洗徵(司勋郎中刘晃作)","南吕羽(礼部侍郎韩休作)","皇帝行用《太和》黄钟宫(吏部尚书王晙作)","登歌奠玉帛用《肃和》蕤宾均之夹钟羽(刑部侍郎崔玄暐作)"。[①] 可以通过这些文献考察作品曲调情况。

乐书、乐志、乐记、琴书等乐府学文献,《乐府诗集》中多有引用。如《蔡氏五弄》解题引《琴集》曰:"《五弄》,《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》,并宫调,蔡邕所作也。"[②]琴曲歌辞《渡易水》解题云:"按《琴操》商调有《易水曲》,荆轲所作,亦曰《渡易水》是也。"[③]韦应物《三台二首》解题云:"按《乐苑》,唐天宝中羽调曲有《三台》,又有《急三台》。"[④]《采桑》解题引《乐苑》曰:"《采桑》,羽调曲。"[⑤]但仍有许多资料《乐府诗集》没有引用。有些曲谱类著作也标注曲调,如琴谱《碣石调·幽兰》。这类文献《乐府诗集》引用不多。时人诗文中也会涉及乐府曲调。如王建《宫词百首》有句云:"求守管弦声款逐,侧商调里唱伊州。"高骈《赠歌者二首》其二有句云:"公子邀欢月满楼,双成

① 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第 30 卷,中华书局,1975 年版,第 1116—1117 页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第 59 卷,上海古籍出版社,1998 年版,第 657 页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第 58 卷,上海古籍出版社,1998 年版,第 653 页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第 75 卷,上海古籍出版社,1998 年版,第 797 页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第 80 卷,上海古籍出版社,1998 年版,第 849 页。

揭调唱伊州。"都可作为考察曲调之资料。

(二)乐器类。乐器是记录曲调的重要载体,古人常靠乐器记录音高。如方响、古琴、钟、磬等。《晋书·乐志》云:"武皇帝采汉魏之遗范,览景文之垂则,鼎鼐唯新,前音不改。泰始九年,光禄大夫荀勖始作古尺,以调声韵,仍以张华等所制高文,陈诸下管。"[①]《晋书·裴頠传》云:"荀勖之修律度也,检得古尺,短世所用四分有余。"[②]说明乐器在制定律吕时有着重要作用。因此在没有记录曲调时,可以借助乐器来印证。如元稹新乐府《华原磬》:"泗滨浮石裁为磬,古乐疏音少人听。工师小贱牙、旷稀,不辨邪声嫌雅正。正声不屈古调高,钟律参差管弦病。铿金戛瑟徒相杂,投玉敲冰杳然震。华原软石易追琢,高下随人无雅郑。弃旧美新由乐胥,自此黄钟不能竞。"[③]虽然没有指出古曲曲调具体怎样,但通过时人用华原磬取代汜滨磬,就可以大致知道新声与古调之别。

三、作用分析。作为音乐作品,歌辞与曲调须互相配合,研究曲调是深入认识作品的重要途径。以下略作分析:

(一)内容。古代礼乐文化中含有浓厚阴阳五行思想,讲究五音要与季节、方位、色彩相配,在祭祀庆典等庄重场合尤其讲究。如《唐五郊乐章》,《乐府诗集》解题引《唐书·乐志》曰:"祀五方上帝五郊乐:祀黄帝降神奏宫音,皇帝行用《太和》,登歌奠玉帛用《肃和》,迎俎用《雍和》,酌献饮福用《寿和》,送文舞出、迎武舞入用《舒和》,武舞用《凯安》,送神用《豫和》。其

① 〔唐〕房玄龄等:《晋书》,第22卷,中华书局,1974年版,第676—677页。

② 〔唐〕房玄龄等:《晋书》,第35卷,中华书局,1974年版,第1042页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第96卷,上海古籍出版社,1998年版,第1017页。

《太和》《寿和》、《凯安》、《豫和》四章，辞同冬至圜丘。祀青帝降神奏角音，祀赤帝降神奏徵音，祀白帝降神奏商音，祀黑帝降神奏羽音，馀同黄帝，并贞观中魏徵等作。”[①]可见曲调与歌辞配合严格，研究曲调有助于认识歌辞。

（二）形式。曲调与诗歌形式关系也很密切，主要表现在诗歌声律和音乐旋律配合上。沈约创立永明体之关键是“以文章之音韵，同弦管之声曲”。他认为诗之四声和乐之五音之间有着确定关系。《答甄公论》云：“昔神农重八卦，卦无不纯，立四象，象无不象。但能作诗，无四声之患，则同诸四象。四象既立，万象生焉；四声既周，群声类焉。经典史籍，唯有五声，而无四声。然则四声之用，何伤五声也。五声者，宫商角徵羽，上下相应，则乐声和矣；君臣民事物，五者相得，则国家治矣。作五言诗者，善用四声，则讽咏而流靡；能达八体，则陆离而华洁。明各有所施，不相妨废。”[②]研究曲调是认识诗歌声律的重要途径。

（三）风格。曲调本身就有风格，古人对此多有论述。如《晋书·乐志》云：“五声：宫为君，宫之为言中也。中和之道，无往而不理焉。商为臣，商之为言强也，谓金性之坚强也。角为民，角之为言触也，谓象诸阳气触物而生也。徵为事，徵之为言止也，言物盛则止也。羽为物，羽之为言舒也，言阳气将复，万物孳育而舒生也。古人有言曰：‘礼乐不可斯须去身。’化上迁善，有如不及。”[③]说明曲调直通人情，从曲调角度把握作品风格自

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第6卷，上海古籍出版社，1998年版，第64页。

② 〔隋〕刘善经《四声论》引，见〔日〕弘法大师撰，王利器校注：《文镜秘府论校注》，中国社会科学出版社，1983年版，第101—102页。

③ 〔唐〕房玄龄等：《晋书》，第22卷，中华书局，1974年版，第677页。

有道理。

第四节　体式

体式是乐府诗重要构成要素，一旦形成就具有相对稳定性，成为该题乐府形式标志。体式是乐府音乐形态的文本呈现，不同于“形式”或“体裁”等纯文学概念。下面略述从乐府诗音乐形态出发考察体式的几个方面：

一、剧语。多数乐府表演都伴有歌舞，有些还带有动作和对白，文本上有如戏剧脚本。因对白、对唱、科犯等戏剧表演留存而形成的体式，姑且称为“剧语”。

（一）对白。有无对话是戏剧与歌舞最大区别。很多乐府含有对话。长篇如《陌上桑》《焦仲卿妻》《木兰诗》有对话，短篇如《东门行》《妇病行》《孤儿行》也有对话。考察对白应注意两个问题：

1.注意区分对白类型。对话有几种形式：人物独白；人物与观众对话；人物之间对话。考察时要努力还原对白具体场景，分清对白各种类型。二人对白最为常见，也有二人以上对白，甚至是多人对白。如《焦仲卿妻》中刘兰芝、焦仲卿、焦母、刘母、媒人、刘兄、府君都有说话，但对话角色随着场景转换而变化，基本上是两人之间对白。对白记录可能不够完整，或只记问话，或只记答话，答话和问话要从问话和答话中看出。还有人和物对话，如杂曲歌辞宋子侯《董娇饶》中人与花对话。

2.注意区分对白与对唱。对唱也是戏剧表演重要形式。对唱有问有答，因乐府文本以诗呈现，有时难以区分哪些是对白，哪些是对唱。一般说来，对唱句式多为齐言，较少使用介词；对

白句式多为杂言,即使是齐言,也是从口语加工而来。如《东门行》中"(妻:)今时清廉,难犯教言,君复自爱莫为非。……(夫:)行!吾去为迟。"[1]句式不齐,有拼凑痕迹。有些诗中明白交代以下话语为对白。如《焦仲卿妻》中"堂上启阿母"、"阿母谓府吏"、"府吏长跪告"、"举言谓新妇,哽咽不能语"、"低头共耳语"、"阿母谓阿女"、"阿女衔泪答"、"阿母白媒人"等。

(二)对唱。对唱在戏剧表演中最为常见(歌舞表演中也有对唱,为了方便一并分析)。对唱可能在一首诗之内,也可能在多首诗之间。《西洲曲》和张若虚《春江花月夜》、高适《燕歌行》由多首绝句组成。这些绝句可能存在对唱关系。吴声歌曲一个曲调有几十首歌辞,各首之间也可能存在对唱关系。分析对唱应注意两个方面:

1. 找到实在对唱关系。与对白相比,寻找对唱关系要困难一些。在一首诗中寻找,可能相对容易;在多首诗之间寻找,可能要费些周折。如吴声歌曲同一曲调下收录了几十首五言四句歌辞,这几十首诗是各自独立,还是有对唱关系?如果存在对唱关系,是所有歌辞都有,还是部分歌辞有?显然需要仔细考察。判断是否存在对唱关系要看三点:第一,歌辞内容是否存在实际问答关系;第二,是否使用了链接词语;第三,韵脚是否有变化。如《桃叶歌》:"桃叶复桃叶,渡江不待橹。风波了无常,没命江南渡。桃叶复桃叶,渡江不用楫。但渡无所苦,我自来迎接。"[2]

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第37卷,上海古籍出版社,1998年版,第432页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第45卷,上海古籍出版社,1998年版,第517页。

前四句为女唱，担心男子渡江遇险，后四句为男答，说不用担心，自会接你，问答关系明显。两首诗都以“桃叶复桃叶”开头，存在链接痕迹。两首诗用韵也有变化。

2. 分清各种类型。对唱有很多类型：可能是歌者独唱，自问自答；可能是歌者和说者配合，说问唱答；有时一人唱一人和，有时一人唱多人和；有时是男女对唱，有时是女子联歌。如《冬歌十七首》其一、二：“渊冰厚三尺，素雪覆千里。我心如松柏，君情复何似？”“涂涩无人行，冒寒往相觅。若不信侬时，但看雪上迹。”[①]为男女问答。而《吴歌三首》其一、二：“夏口樊城岸，曹公却月戍。但观流水还，识是侬流下。”“夏口樊城岸，曹公却月楼。观见流水还，识是侬泪流。”[②]很像女子联歌。

（三）动作。交代动作是舞台脚本突出特征，很多乐府诗都交代人物动作。例如《东门行》中的“拔剑出门去，儿女牵衣啼。”《妇病行》中的“探怀中钱持授，交入门，见孤儿啼索其母抱，徘徊空舍中。”《焦仲卿妻》中的“阿母得闻之，槌床便大怒。……举手长劳劳，二情同依依。……阿母大拊掌。……阿女默无声，手巾掩口啼。”《木兰诗》中的“东市买骏马，西市买鞍鞯，南市买辔头，北市买长鞭。……爷娘闻女来，出郭相扶将。阿姊闻妹来，当户理红妆。小弟闻姊来，磨刀霍霍向猪羊。”这些动作交代在诗中往往很有表现力。

（四）场景。作为戏剧表演脚本，乐府诗中有时还会交代场景。如《战城南》在死者与祭者对话中间插入了场景描写：“战

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第44卷，上海古籍出版社，1998年版，第505页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第44卷，上海古籍出版社，1998年版，第501页。

城南，死郭北，野死不葬乌可食。……水深激激，蒲苇冥冥。枭骑战斗死，驽马徘徊鸣。"[1]这些场景交代既是剧情发展前提，又是渲染恐怖悲戚氛围所必须。再如《陌上桑三解》（古辞）开头交代对场景："日出东南隅，照我秦氏楼。秦氏有好女，自名为罗敷。罗敷喜蚕桑，采桑城南隅。青丝为笼系，桂枝为笼钩。头上倭堕髻，耳中明月珠。缃绮为下裙，紫绮为上襦。行者见罗敷，下担捋髭须；少年见罗敷，脱帽著帩头。耕者忘其犁，锄者忘其锄。来归相怒怨，但坐观罗敷。"[2]交代了剧情发生时间、地点，以及罗敷美貌，使下面剧情发展有了基础。场景不一定直接交代，有时会借歌唱和动作来交代。

二、**乐语**。作为音乐作品，乐府文本自然会带有很多音乐痕迹，从而形成了乐府诗独特的体式特征。

（一）**声辞**。乐府诗有些难解作品。如汉铙歌《石留》："石留凉阳凉石水流为沙锡以微河为香向始䋣冷将风阳北逝肯无敢与于扬心邪怀兰志金安薄北方开留离兰。"[3]又再如《巾舞歌》："吾不见公莫时吾何婴公来婴姥时吾哺声何为茂时为来婴当恩吾明月之土转起吾何婴土来婴……以邪思君去时思来婴吾去时母何何吾吾。"[4]又如《宋鼓吹铙歌》中《上邪曲》："大竭夜乌自云何来堂吾来声乌奚姑悟姑尊卢圣子黄尊来餽清婴乌白日为随

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 16 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 198 页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 28 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 334 页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 16 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 202 页。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 54 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 607 页。

来郭吾微令吾。"[①]这是乐府诗体式一个特殊现象,也是中国古代文学研究中的难题,长期以来学人们尝试用各种方法解读这些作品。

造成这些作品难以解读的原因,除了传抄保存时出现错简以外,主要是未能将乐府文本中歌、白、科、声、辞等作有效区分,尤其是未能将声、辞作有效区分。究其原因,或是艺人文化水平不高,以其他文字来代替原有歌辞,或是抄录者不懂音乐表演,对格式未予充分注意。沈约认为问题出现在艺人身上。其《宋书·志序》云:"又案今鼓吹铙歌,虽有章曲,乐人传习,口相师祖,所务者声,不先训以义。今乐府铙歌,校汉、魏旧曲,曲名时同,文字永异,寻文求义,无一可了。"[②]《乐府诗集》相和歌辞叙论云:"辞者其歌诗也,声者若羊吾夷伊那何之类也。"[③]声辞合写是古代某个时期歌辞记录惯例,却因抄录错误而成乐府诗体式特征。清人王士祯诗云:"草堂乐府擅惊奇,老杜哀时托兴微。元白张王皆古意,不曾辛苦学妃豨。"[④]"妃豨"就是"妃呼豨"。抄录错误竟然成了乐府音乐真实存在的标志。

(二)结构。音乐作品有其音乐结构。《乐府诗集》相和歌辞叙论云:"《古今乐录》曰:'伧歌以一句为一解,中国以一章为一解。'王僧虔启云:'古曰章,今曰解,解有多少。当时先诗而后声,诗叙事,声成文,必使志尽于诗,音尽于曲。是以作诗有丰

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第19卷,上海古籍出版社,1998年版,第241页。

② 〔梁〕沈约:《宋书》,第11卷,中华书局,1974年版,第204页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第26卷,上海古籍出版社,1998年版,第309—310页。

④ 〔清〕王士祯撰,李毓芙选注:《王渔洋诗文选注》,齐鲁书社,1982年版,第98页。

约,制解有多少,犹诗《君子阳阳》两解,《南山有台》五解之类也。'又诸调曲皆有辞、有声,而大曲又有艳,有趋、有乱。……艳在曲之前,趋与乱在曲之后,亦犹吴声西曲前有和,后有送也。"①可见在相和歌中有解、趋、艳、乱、和声、送声等结构。这些结构呈现在乐府文本上,就成了乐府诗独有的体式特征。长期以来人们对这些音乐结构做了大量研究,但结论纷纭各异,因而需要继续研究。关键是弄清术语真正涵义。探寻其本义,证之以诗作,不失为有效办法。

1. 解。相当于音乐表演的一个单元。很多乐府诗都标示有"解"。如《宋书·乐志》所载魏文帝《折杨柳行》"西山篇"四解歌辞:"西山一何高,高高殊无极。上有两仙僮,不饮亦不食。与我一丸药,光耀有五色。(一解)服药四五日,身体生羽翼。轻举乘浮云,倏忽行万亿。流览观四海,茫茫非所识。(二解)彭祖称七百,悠悠安可原。老聃适西戎,于今竟不还。王乔假虚词,赤松垂空言。(三解)达人识真伪,愚夫好妄传。追念往古事,愦愦千万端。百家多迂怪,圣道我所观。(四解)"②考察时应该注意解与解关系,如递进、并列、转折等,以及音韵上是否有相应变化。因为这些很可能是表演时角色转换、音乐变化所致。有些解后使用了一些标志用语。如魏武帝《秋胡行四解》和《秋胡行五解》每解都带有"歌以言志"四字。这些标示是否还有其他功能,值得研究。

2. 趋。可能是音乐表演中快速进行部分或渐趋高潮部分。

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第26卷,上海古籍出版社,1998年版,第309—310页。

② 〔梁〕沈约:《宋书》,第21卷,中华书局,1974年版,第616页。

《艳歌何尝行》古词“何尝篇”五解：“何尝快独无忧？但当饮醇酒，炙肥牛。（一解）长兄为二千石，中兄被貂裘。（二解）……男儿居世，各当努力；蹙迫日暮，殊不久留。（五解）少小相触抵，寒苦常相随，忿恚安足诤，吾中道与卿共别离。约身奉事君，礼节不可亏。上惭沧浪之天，下顾黄口小儿。奈何复老心皇皇，独悲谁能知！（“少小”下为趋曲，前为艳。）”[①]可见“趋”、“艳”不是“解”外结构。“解”是基本音乐单元，“趋”和“艳”代表音乐演奏更大结构。“解”相当于自然段，“趋”和“艳”相当于大段。“艳”在前，“趋”在后。

3. 艳。相当于作品引曲。如魏武帝《步出夏门行》“碣石篇”第一解：“云行雨步，超越九江之皋，临观异同。心意怀游豫，不知当复何从。经过至我碣石，心惆怅我东海。（《云行》至此为艳。）东临碣石，以观沧海。水何淡淡，山岛竦峙。树木丛生，百草丰茂。秋风萧瑟，洪涛涌起。日月之行，若出其中；星汉粲烂，若出其里。幸甚至哉！歌以咏志。（《观沧海》，一解。）”[②]“艳”文与其他文字有些变化，值得注意。

4. 乱。早在先秦文献中就已经出现，[③]一般认为指音乐高潮部分。如傅玄《晋宣武舞歌·穷武篇·安台行乱》：“穷武者丧，何但败北。柔弱亡战，国家亦废。秦始、徐偃，既已作戒前世。先王鉴其机，修文整武艺，文武足相济。然后得光大。乱曰：高则亢，满则盈，亢必危，盈必倾。去危倾，守以平，冲则久，浊能清，混文武，顺天经。”[④]乱辞节奏与前面不同，歌唱时当有

① 〔梁〕沈约：《宋书》，第21卷，中华书局，1974年版，第620页。

② 〔梁〕沈约：《宋书》，第21卷，中华书局，1974年版，第619页。

③ 清华简《周公之琴舞》诗中之“乱”字作“䜌”，可能有多人歌唱之义。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第53卷，上海古籍出版社，1998年版，第594页。

变化。并非所有“乱辞”都在结尾。如《妇病行》古辞:“妇病连年累岁,传呼丈人前一言。当言未及得言,不知泪下一何翩翩。‘属累君两三孤子,莫我儿饥且寒,有过慎莫苴笞,行当折摇,思复念之’。乱曰:‘抱时无衣,襦复无里。’闭门塞牖舍,孤儿到市,道逢亲交,泣坐不能起。……行复尔耳,弃置勿复道!”[①]“抱时无衣,襦复无里”两句,其他不像乱辞。

5. 和。“和”在器乐演奏和声乐歌唱中很常见,相和歌也因此得名。《乐府诗集》杂曲歌辞叙论云:“汉世有相和歌,本出于街陌讴谣。而吴歌杂曲,始亦徒歌,复有但歌四曲,亦出自汉世,无弦节作伎,最先一人唱,三人和,魏武帝尤好之。”[②]和声有时标示,有时不标。标示者,如《三洲歌》和声云:“三洲断江口,水从窈窕河傍流。欢将乐,共来长相思。”[③]《襄阳蹋铜蹄》和声云:“襄阳白铜蹄,圣德应乾来。”[④]《那呵滩》和声云:“郎去何当还。”[⑤]《江南弄》和声云:“阳春路,娉婷出绮罗。”[⑥]未标示者,如魏文帝《上留田行》:“居世一何不同,上留田。富人食稻与梁,上留田。贫子食糟与糠,上留田。贫贱亦何伤,上留田。禄命悬

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第38卷,上海古籍出版社,1998年版,第444页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第83卷,上海古籍出版社,1998年版,第884页。

③ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第48卷,上海古籍出版社,1998年版,第547页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第48卷,上海古籍出版社,1998年版,第547页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第49卷,上海古籍出版社,1998年版,第551页。

⑥ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第50卷,上海古籍出版社,1998年版,第560页。

在苍天，上留田。今尔叹息将欲谁怨？上留田。”[①]很显然，“上留田”三字，或是和声或是送声，《乐府诗集》没有标示。和声在乐府文体形成过程中之作用值得关注。

6. 送。送声居作品结尾处，相当于尾声。《乐府诗集》《子夜歌四十二首》解题引《古今乐录》曰：“凡歌曲终，皆有送声。《子夜》以《持子》送曲，《凤将雏》以《泽雉》送曲。”[②]可见乐录重视记录送声。如《乐府诗集》相和歌辞《王明君》解题引王僧虔《技录》云：“《明君》有间弦及契注声，又有送声。”[③]《子夜变歌》解题引《古今乐录》曰：“《子夜变歌》前作《持子》送，后作《欢娱我》送。《子夜警歌》无送声，仍作变，故呼为变头，谓六变之首也。”[④]送声文字较多，有时以整首诗作为送声。如《旧唐书·吕才传》云：“显庆中，高宗以琴曲古有《白雪》，近代顿绝，使太常增修旧曲。才上言曰：‘……臣今准敕，依琴中旧曲，定其宫商，然后教习，并合于歌，辄以御制《雪诗》为《白雪》歌辞。又案古今乐府，奏正曲之后，皆别有送声，君唱臣和，事彰前史。今取太尉长孙无忌、仆射于志宁、侍中许敬宗等《奉和雪诗》以为送声，合十六节，今悉教讫，并皆合韵。’”[⑤]不仅整首诗能作“送声”，而且能以多首送一正曲。送声与正曲配合规律值得研究。

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第38卷，上海古籍出版社，1998年版，第442页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第44卷，上海古籍出版社，1998年版，第501页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第29卷，上海古籍出版社，1998年版，第345页。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第45卷，上海古籍出版社，1998年版，第510页。

⑤ 〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，第79卷，中华书局，1975年版，第2726页。

三、**套语**。乐府艺术表演具有程式化特点，从而形成了一系列"套语"。这些套语，或出于演员与观众互动需要，或为了表达方便，或是音乐结构留存，含有丰富表演信息。作品开头、中间、结尾都可能使用套语，作用各不相同。

（一）开头。艺术表演中有时需要演员与观众互动。演员在表演当中加入一些提示、强调性话语和唱词，可以拉近与观众之间的距离，从而提高表演效果。套语出现在开头，可以起到开场作用，或作自我介绍，或引起观众注意。如言："四坐且莫喧，听我堂上歌。"（鲍照《堂上歌行》）"请君留楚调，听我吟燕歌。"（陶翰《燕歌行》）这些开场式套语，多用"请……"、"听……"句式。

（二）中间。还有一些套语，在诗作中间出现，或一次，或多次，提示观众，开启话头。最典型的要数"君不见……"。如云："君不见柏梁台，今日丘墟生草莱。君不见阿房宫，寒云泽雉栖其中。"（鲍照《行路难》）"君不见朝歌屠叟辞棘津，八十西来钓渭滨。……君不见高阳酒徒起草中，长揖山东隆准公。"（李白《梁甫吟》）

（三）结尾。为了娱乐宾主，乐府作品常在结尾出现一些表达愉悦、祈愿、劝诫、慰留意思的套语。表达愉悦，如言："今日乐，不可忘，乐未央"（魏文帝《大墙上蒿行》），"今日相对乐，延年万岁期"（《白头吟》）；表达祈愿，如言："今日乐相乐，延年寿千秋"（《塘上行》），"欲令皇帝陛下三千万"（《前缓声歌》）；表示劝诫，如言："多谢后世人，戒之慎勿忘"（《焦仲卿妻》古辞），"寄言挟弹子，莫贱随侯珠"（张率《沧海雀》）；表达慰留，如言："丈人且安坐，调丝方未央"（《相逢行》），"丈夫且安坐，调弦讵未央"（王融《三妇艳诗》）。这些套语经常出现"今日"、"欲"、"愿"、"多谢"、"寄言"、"传语"、"传告"、"且"等词语。

有些套语是某题乐府诗的标志性用语。如《行路难》中就经常出现“君不见”、“行路难,行路难”这一套语。“君不见”鲍照所作十首中出现了十次,后人拟作沿袭这一句式。如贺兰进明所作五首,每首均出现两次。吴兢《乐府古题要解》云:“《行路难》,备言世路艰难及离别悲伤之意,多以‘君不见’为首。”[①]把“君不见”当作该题标志。再如“行路难”三字,自从梁释宝月连用两次以后,唐人就经常使用这三字。李白三首诗中使用三次,一次连用,一次单用;顾况三首诗中使用六次,都是连用。

四、构件。音乐舞蹈表演往往由一些构建组装而成,表现在文本上就是出现了一些相对固定的人物名称、言说顺序和言说方式。

(一)固定名称。乐府人物名称具有趋同化、类型化特点。言女子,就名“罗敷”、“莫愁”,言神仙就名王子乔、鬼谷子。如云:“日出东南隅,照我秦氏楼。秦氏有好女,自名为罗敷。”(《陌上桑》古辞)“日出东南隅,照我秦氏楼。秦氏有好女,自字为罗敷。”(傅玄《艳歌行》)“东家有贤女,自名秦罗敷。”(《焦仲卿妻》古辞)“莫愁在何处,莫愁石城西。艇子打两桨,催送莫愁来。”(《莫愁乐》其一)这些类型化人物原型是谁,如何形成?往往不清。如莫愁,《乐府诗集》《莫愁乐》解题云:“《唐书·乐志》曰:‘《莫愁乐》者,出于《石城乐》。石城有女子名莫愁,善歌谣,《石城乐》和中复有忘愁声,因有此歌。’……《乐府解题》曰:‘古歌亦有莫愁,洛阳女,与此不同。’”[②]莫愁到底是哪里人?

---

① 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第53页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第48卷,上海古籍出版社,1998年版,第541页。

与《莫愁乐》是什么关系？唐人说法已不一致。

（二）固定顺序。乐府诗经常按固定顺序讲述故事或描述人物场景。部位、年龄、方位、次数、次序、时间都可能成为固定言说顺序。按部位描述如云："头上倭堕髻，耳中明月珠。缃绮为下裙，紫绮为上襦。""青丝系马尾，黄金络马头。腰中鹿卢剑，可直千万馀。"（《陌上桑》古辞）按年龄讲述如云："十五府小史，二十朝大夫。三十侍中郎，四十专城居。"（《陌上桑》古辞）"十三能织素，十四学裁衣。十五弹箜篌，十六诵诗书。十七为君妇。"（《焦仲卿妻》古辞）按方位言说如云："东市买骏马，西市买鞍鞯，南市买辔头，北市买长鞭。""开我东阁门，坐我西间床。"（《木兰诗二首》其一）按次数言说如云："一顾倾人城，再顾倾人国。"（《李延年歌》）"一顾乱人国，再顾乱人家。"（傅玄《美女篇》）按次序言说如云："爷娘闻女来，出郭相扶将。阿姊闻妹来，当户理红妆。小弟闻姊来，磨刀霍霍向猪羊。"（《木兰诗二首》其一）"大妇织绮罗，中妇织流黄。小妇无所为，挟瑟上高堂。"（《相逢行》古辞）按时间言说如云："五月不可触，猿鸣天上哀。……八月胡蝶来，双飞西园草。""五月南风兴，思君在巴陵。八月西风起，想君发扬子。"（李白《长干行》）

（三）固定方式。乐府诗当中经常出现一些固定言说方式，主要有：

1. 问答式。如云："问女何所思，问女何所忆，女亦无所思，女亦无所忆。"（《木兰诗二首》其一）"问女何所思，问女何所忆。阿婆许嫁女，今年无消息。"（《折杨柳枝歌》其四）"头上何所有，翠微㔩叶垂鬓唇。背后何所见，珠压腰衱稳称身。"（杜甫《丽人行》）自问自答，意在引起人注意。

2. 重复式。如云："旦辞爷娘去，暮宿黄河边。不闻爷娘唤

女声，但闻黄河流水鸣溅溅。旦辞黄河去，暮至黑山头。不闻爷娘唤女声，但闻燕山胡骑鸣啾啾。”（《木兰诗二首》其一）“天津桥下阳春水，天津桥上繁华子。……可怜杨柳伤心树，可怜桃李断肠花。此日遨游邀美女，此时歌舞入倡家。……愿作轻罗着细腰，愿为明镜分娇面。”（刘希夷《公子行》）多用“辘轳体”修辞方法，每句或隔句开头重复使用相同词语。

3. 链接式。如云：“日暮伯劳飞，风吹乌臼树。树下即门前，门中露翠钿。开门郎不至，出门采红莲。采莲南塘秋，莲花过人头。低头弄莲子，莲子青如水。置莲怀袖中，莲心彻底红。忆郎郎不至，仰首望飞鸿。鸿飞满西洲，望郎上青楼。楼高望不见，尽日栏干头。栏干十二曲，垂手明如玉。”（《西洲曲》古辞）多采用“顶针格”修辞方法，后句开头重复前句结尾用语，无限链接，演者便于记忆，听者感觉巧妙。

固定人物名称、言说顺序、言说方式，形成了言说的程式化。这不仅可以减轻表演者记忆台词的压力，也使表演者能在舞台上根据观众需要随机发挥，将构件临时组装，形成新的作品。这种方式观众也喜闻乐见，因为程式化言说给了他们心理预知：根据部分就可以预知整体之大概，从而希望感知全部内容。

五、句度。句度指乐府句式特征。元稹《乐府古题序》云：“在音声者，因声以度词，审调以节唱，句度短长之数，声韵平上之差，莫不由之准度。”[①]句度向来为人重视。《宋书·乐志》记录某些歌辞特意标明句度。如云：“右《通荆门曲》凡二十四句，其十七句句五字，四句句三字，三句句四字。”“右《章洪德曲》凡

① 〔唐〕元稹著，周相录校注：《元稹集校注》，第23卷，上海古籍出版社，2011年版，第673页。

十句,其八句句三字,二句句四字。"[1]诗句之长短要与音乐之长短相适应。梁慧皎《高僧传·经师传论》云:"自大教东流,乃译文者众,而传声盖寡。良由梵音重复,汉语单奇。若用梵音以咏汉语,则声繁而偈迫;若用汉曲以咏梵文,则韵短而辞长。是故金言有译,梵响无授。"[2]说明诗句长短一定要与音乐长短相适应。句度与音乐关系应分两点来看:

(一)音乐的规定性。音乐对句度有决定性作用,尤其是在"因声以度词"时。由于音乐在先,作辞必须符合音乐长短。《宋书·乐志》引张华《表》云:"按魏上寿食举诗及汉氏所施用,其文句长短不齐,未皆合古。盖以依咏弦节,本有因循,而识乐知音,足以制声,度曲法用,率非凡近所能改。二代三京,袭而不变,虽诗章词异,兴废随时,至其韵逗曲折,皆系于旧,有由然也。"[3]文句长短不齐,是演唱实际情况。既然沿用旧曲,就要按原有句式写作歌辞,否则歌唱起来就会有困难。

(二)句度的独立性。乐府诗创作方式尽管以选词入乐为主。"选词以配乐",从字面上看,很容易理解为给某一歌辞谱曲。其实这是现代人的理解,古代情况与此不同。"选"是"检选"之义,即选取诗篇入某一曲调歌唱。如唐代歌者刘采春善唱《啰唝曲》,选取了许多著名诗人作品唱入《啰唝曲》。元稹《赠刘采春》诗有句云:"更有恼人断肠处,选词能唱望夫歌。"[4]

---

① 〔梁〕沈约:《宋书》,第22卷,中华书局,1974年版,第659页。

② 〔梁〕释慧皎撰,汤用彤校注,汤一玄整理:《高僧传》,第13卷,中华书局,1992年版,第507页。

③ 〔梁〕沈约:《宋书》,第19卷,中华书局,1974年版,第539页。

④ 〔唐〕范摅撰,阳羡生校点:《云溪友议》卷下。见《唐五代笔记小说大观》,上海古籍出版社,2000年版,第1308页。

《望夫歌》即《啰唝曲》。在这种情况下诗人只管作诗,不必考虑实际演唱需要。从这个意义上讲,句度又有其独立性。

六、声律。 声律是乐府重要体式特征。这一特征源于诗乐之配合。诗乐之间有着相互规定性:音乐讲究旋律,诗歌讲究韵律,诗律和乐律之间有一致性;诗之四声与乐之五音有一定对应关系;字之声母韵母必须错杂才便于歌唱。声律是诗体之要素,是考察诗体发生发展的有效途径。汉唐是中国诗歌体裁形成重要时期,许多诗体皆从乐府诗中孕育而出,因此考察乐府之声律,具有重要意义。

例如近体诗出现是诗体一次重大变革,而它发生、发展、定型几乎都是在乐府诗创作中完成的。近体诗发端于永明体,而永明声体正是受到吴声西曲创作经验启发创立的。李概《音韵决疑序》云:"平上去入,出行闾里,沈约取以和声之,律吕相合。"[①]钟嵘《诗品》云:"蜂腰、鹤膝,闾里已甚。"[②]当时闾里所歌,正是吴声西曲。从永明体到沈宋体始终追求一个目标,即诗歌如何更好与音乐相合。永明声律说理论核心是"以文章之音韵,同弦管之声曲"。[③] 而五言诗到沈宋手里"裁成六律,彰施五色,使言之而中伦,歌之而成声"。[④]

汉唐千余年诗体演变均以乐府为载体,乐府声律值得深入研究。

---

① 《天卷・四声论》,见〔日〕弘法大师撰,王利器校注:《文镜秘府论校注》,中国社会科学出版社,1983年版,第104页。

② 〔梁〕钟嵘著,曹旭集注:《诗品集注》(增订本),上海古籍出版社,2011年版,第452页。

③ 沈约《答陆厥书》。见《南齐书》,第52卷,中华书局,1972年版,第900页。

④ 独孤及《唐故左补阙安定皇甫公集序》。见《全唐文》,第388卷,中华书局,1983年版,第3940页。

第五节 风格

风格是乐府诗总体特征,集合了题名、本事、曲调、体式各个要素。考察乐府诗风格是一项很有难度也很重要的工作。

一、与其他要素关系分析。乐府诗风格研究,首先应该弄清风格与其他各要素关系。

(一)与题名关系。题名作为乐府诗名称,在命名时或多或少反映了该题作品内容或形式上的一些特征,或直接或间接揭示了该作品一些风格特征。如鼓吹、横吹、相和、清商等类名,风格本来就各不相同。有些作品更是直接以风格命名。考察可从以下两方面入手:

1. 考察题名所属乐类、调类、歌类音乐特点。如《旧唐书·音乐志》对宫廷乐舞风格一段描写:"自《破阵舞》以下,皆雷大鼓,杂以龟兹之乐,声振百里,动荡山谷。《大定乐》加金钲。惟《庆善舞》独用西凉乐,最为闲雅。"[①]《破阵乐》和《庆善乐》因所属乐种不同,风格也各不相同。《乐府诗集》舞曲歌辞叙论云:"开元中,又有《凉州》、《绿腰》、《苏合香》、《屈柘枝》、《团乱旋》、《甘州》、《回波乐》、《兰陵王》、《春莺啭》、《半社渠》、《借席乌夜啼》之属,谓之软舞。《大祁》、《阿连》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》、《阿辽》、《柘枝》、《黄獐》、《拂菻》、《大渭州》、《达磨支》之属,谓之健舞。"[②]软舞、健舞就是按风格所作区分。而"清

① 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第29卷,中华书局,1975年版,第1060页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第53卷,上海古籍出版社,1998年版,第592页。

调”、“平调”、“侧调”等调类，风格差异更为明显，“歌”、“行”、“调”等歌类，风格也不相同，都是认识作品风格之着眼点。

2. 有些题名直接反映了作品情感特征，可以直接判断作品风格。如《伤歌行》《伤哉行》《悲歌行》《悲哉行》《懊侬歌》《无愁果有愁曲》《独处愁》《卒妻悲》等，表现悲伤情感的作品，其风格自然是悲凉的。再如《寒夜怨》《邯郸宫人怨》《征妇怨》《孤独怨》《贪官怨》《楚妃叹》《叹疆场》《橡媪叹》等，直接“怨”、“叹”命名，可以判定其风格属于哀怨感伤一类。那些从题名上无法直接认定风格特征者，则需要根据作品内容和形式具体分析。《乐府诗集》杂歌谣辞叙论云：“梁元帝《纂要》曰：‘齐歌曰讴，吴歌曰歈，楚歌曰艳，浮歌曰哇，振旅而歌曰凯歌，堂上奏乐而歌曰登歌，亦曰升歌。’故歌曲有《阳陵》、《白露》……又有长歌、短歌、雅歌、缓歌、浩歌、放歌、怨歌、劳歌等行。”[①]同样是“歌”，地域不同，风格各异，这一点值得总结。而“歌”前带有情感的修饰语，更是判定作品风格的直接依据。

（二）与本事关系。本事所言故事涉及该题乐府题材、主题、意象、体式等内容，而这些都可能影响作品风格的形成，值得特别考察。

1. 从创调本事中人物情感特征判断风格。如《薤露行》《蒿里行》讲田横门人为悼念田横自杀而作，《公无渡河》讲妻子眼看丈夫渡河溺亡而作，《项王歌》讲项羽垓下战前告别虞姬而作，故事悲凉感伤，其风格亦当如此。再如《离别难》：“此别难重陈，花深复变人。来时梅覆雪，去日柳含春。物候催行客，归

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第83卷，上海古籍出版社，1998年版，第884页。

途淑气新。剡川今已远，魂梦暗相亲。”[①]曲调为女子怀念良人而作，题名为《离别难》《悲切子》《怨回鹘》，其悲伤风格可以想见。

2. 从传播本事描述作品表演效果判定风格。如李德裕《次柳氏旧闻》所记《水调》传播本事：“上（玄宗）欲迁幸，复登楼，置酒，四顾凄怆。乃命进玉环。玉环者，睿宗所御琵琶也。……从者三人，使其中一人歌《水调》。毕奏，上将去，复眷眷因视楼下问：‘有工歌而善《水调》者乎？一年少心悟上意，自言颇工歌，亦善《水调》。使之登楼且歌，歌曰：‘山川满目泪沾衣，富贵荣华能几时。不见只今汾水上，唯有年年秋雁飞。’上闻之，潸然出涕……不待曲终而去。”[②]少年所歌《水调》能让玄宗“潸然出涕”，可见该曲风格是感伤的。

（三）与曲调关系。曲调最能体现作品音乐特点，是考察乐府风格重要视角。考察可以从以下两方面进行：

1. 从曲调固有风格来把握作品风格。各种调式本身就有各自风格。如《晋书·乐志》云：“是以闻其宫声，使人温良而宽大；闻其商声，使人方廉而好义；闻其角声，使人恻隐而仁爱；闻其徵声，使人乐养而好施；闻其羽声，使人恭俭而好礼。”[③]各种调式给人感受各异，说明其风格本身就各不相同。再如《史记·刺客列传》所记荆轲易水送别中各种曲调引发听者的心理变化：“太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水之上，

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第80卷，上海古籍出版社，1998年版，第852页。

② 〔唐〕李德裕编，丁如明校点《次柳氏旧闻》。见《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000年版，第469页。

③ 〔唐〕房玄龄等：《晋书》，第22卷，中华书局，1974年版，第677页。

既祖，取道，高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰：'风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！'复为羽声慷慨，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲就车而去，终已不顾。"[①]因此只要能弄清作品所属调式，就可以大致判定其风格特征。

2. 根据他人对曲调特征描述判定作品风格。有些作品以什么调式演唱已经无法弄清，但在实际表演中呈现出来的风格特征往往被人记录下来，这也可以作为判定该作品风格的依据。如唐王适《古别离》云："苦调琴先觉，愁容镜独知。"庄南杰《湘弦曲》云："满堂怨咽悲相续，苦调中含古离曲。"刘长卿《王明君》云："琵琶弦中苦调多，萧萧羌笛声相和。可怜一曲传乐府，能使千秋伤绮罗。"虽然无法知道表演的作品是何调式，但从听者感受中清晰可知，风格均属哀苦一类。类似例证不胜枚举。例如从吕渭《皇帝移晦日为中和节》中"天地齐休庆，欢声欲荡波"两句可知《中和乐》风格是喜庆的，从王金珠《上声歌》中"名歌非《下里》，含笑作《上声》"两句可知《上声歌》风格是欢乐的。

（四）与体式关系。体式是作品形式特点，同样会作用于风格。可以从以下三个方面来考察：

1. 剧语与风格。对话是乐府诗中常见体式特征，却是区别于其他诗体的重要特点。凡是看到诗中带有对话，人们就会立即想到乐府诗。对话往往带有口语化特点，能生动反映人物个性。如言："阿母得闻之，槌床便大怒：'小子无所畏，何敢助妇语。吾已失恩义，会不相从许。'"从中可见焦母专横之性格。

---

① 〔汉〕司马迁撰：《史记》，第86卷，中华书局，1959年版，第2534页。

这种描写正是其他诗体中所少有的。

2. 构件与风格。乐府诗中一些构件，尤其是一些固定言说方式，是影响风格形成的重要因素。如言："问女何所思，问女何所忆，女亦无所思，女亦无所忆。"如言："莫愁十三能织绮，十四采桑南陌头，十五嫁为卢郎妇，十六生儿字阿侯。"使人可以立即感受到乐府独特的叙述风调。

3. 声律与风格。声律作为体式重要内涵对风格也有影响。例如人们普遍认为绮靡风格与诗歌讲究声律有关。由于人们常将声音和色彩相互指代，原本用来形容衣物美丽的"绮靡"后被用来形容声音合理组合。陆机《文赋》云："诗缘情而绮靡……其会意也尚巧，其遣言也贵妍。暨音声之迭代，若五色之相宣。"[①]沈约《宋书·谢灵运传论》云："夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。妙达此旨，始可言文。"[②]两家都以色彩搭配代指音韵组合。上官体被称作"绮错婉媚"，沈宋体"裁成六律，彰施五色"，也是如此。从这些表述中可以清楚地看到讲究声律与绮靡风格的关系。[③]

二、风格作用分析。风格作为乐府作品总体特征，在乐府诗创作和传播过程中一直发挥着重要作用。这种作用主要有两个方面：

（一）维护自身传统。风格综合了其他各要素，带有该作品全息特征，在维护自身传统上有着重要作用。晚唐诗人赵嘏将

---

① ［晋］陆机著，金涛声点校：《陆机集》，第1卷，中华书局，1982年版，第2—3页。

② ［梁］沈约：《宋书》，第67卷，中华书局，1974年版，第1779页。

③ 详见拙文《"绮靡"新解》，《文史》，2011年第4辑，中华书局，第45—51页。

隋代诗人薛道衡《昔昔盐》二十句诗每句演绎成一首新诗，每一首都保持了薛诗风调。其情形如同细胞繁殖，每个细胞都含有完整遗传信息，完全可以实现自我复制。由于风格具有这一特性，在其他要素消失情况下，风格仍可证明它是乐府。如初唐杨师道一首诗："汉家伊洛九重城，御路浮桥万里平。桂户雕梁连绮翼，虹梁绣柱映丹楹。朝光欲动千门曙，丽日初照百花明。燕赵蛾眉旧倾国，楚宫腰细本传名。二月桑津期结伴，三春淇水逐关情。兰丛有意飞双蝶，柳叶无趣隐啼莺。扇里细妆将夜并，风前独舞共花荣。两鬓百万谁论价，一笑千金判是轻。不为披图来侍寝，非因主第奉身迎。羊车讵畏青门闭，兔月今宵照后庭。"[①]没有题目，没有曲调，体式单一，但很像乐府诗。支持这一判断的就是其风格。

（二）影响其他创作。乐府诗有时会影响到其他诗歌创作。例如"歌行"，出自乐府，又非乐府，就是模仿乐府诗创作的产物。这种模仿止于文学层面，不依傍任何曲调，与以往任何一首乐府作品题名、本事、曲调都没有关系，却仍有可能获得乐府风格。风格是抽象的，也是具体的，洋溢着艺术生命的乐府作品时刻在彰显其风格的独特性。即使不以"歌"、"行"命题，也会带有乐府风味。如崔颢《王家少妇》："十五嫁王昌，盈盈入画堂。自矜年最少，复倚婿为郎。舞爱前谿绿，歌怜子夜长。闲来斗百草，度日不成妆。"诗作不是乐府，却有乐府风调，那个幸福、天真、活泼的少妇形象，立刻使人想到了《陌上桑》中的罗敷，想到《长安有狭斜行》中的小妇。

---

① 〔清〕彭定求等编：《全唐诗》，第 34 卷，中华书局，1960 年版，第 458—459 页。

三、认识途径分析。前面分析风格与其他要素关系，其实就是谈认识风格的具体途径。这些途径综合起来，主要就是两个：

（一）音乐途径。在音乐作品中诗乐在风格上具有一致性，因此从音乐风格入手把握诗歌风格，是一条有效路径。刘禹锡《竹枝词序》云："岁正月，余来建平。里中儿连歌《竹枝》……聆其音，中黄钟之吕，卒章激讦如吴声。虽伧伫不可分，而含思宛转，有《淇澳》之艳。"[①]清楚地记述了《竹枝词》调式为"黄钟之吕"，演唱风格为"含思宛转"。文献中此类记录甚多，完全可以据此把握众多乐府诗风格特点。

（二）文学途径。乐府音乐风格还可以从文学作品描写中得到印证。如李颀、戎昱诗对董庭兰弹奏蔡琰《胡笳十八拍》的描写，就可以用来印证《胡笳十八拍》风格。再如王表《成德乐》："赵女乘春上画楼，一声歌发满城秋。无端更唱《关山》曲，不是征人亦泪流。"王昌龄《从军行》："烽火城西百尺楼，黄昏独上海风秋。更吹横笛《关山月》，谁解春闺万里愁。"都可以看到汉横吹曲《关山月》的风格特征。再如《竹枝词》，白居易《忆梦得》诗题下自注云："梦得能唱《竹枝》，听者愁绝。"其《竹枝词四首》云："瞿塘峡口冷烟低，白帝城头月向西。唱到竹枝声咽处，寒猿晴鸟一时啼。""竹枝苦怨怨何人，夜静山空歇又闻。蛮儿巴女齐声唱，愁杀江楼病使君。""巴东船舫上巴西，波面风生雨脚齐。水蓼冷花红簇簇，江蓠湿叶碧萋萋。""江畔谁人唱竹枝，前声断咽后声迟。怪来调苦缘词苦，多是通州司马诗。"[②]或

---

① 〔唐〕刘禹锡著，瞿蜕园笺证：《刘禹锡集笺证》，第 27 卷，上海古籍出版社，1989 年版，第 852 页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 81 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 861 页。

述歌唱特点，或写听歌感受，都印证了《竹枝词》风格之愁苦。很多教科书都将刘禹锡《竹枝词》“杨柳青青江水平”一首当作男女调情之欢歌，联系《竹枝词》风格才知道是误解。欢快情歌如何能唱入愁绝曲调？“道是无晴却有晴”就一定在使用双关语吗？可见弄清每一题乐府风格特征，有助于正确解读该题众多诗作。

第三章　汉—唐乐府学概述

乐府活动可分成很多侧面，有关乐府活动的记录、研究、反思，均在乐府学关注范围之内，如制度沿革、音乐制作、歌辞留存、歌辞创作、乐府批评，等等。本章和下一章主要介绍四种情况：一、乐府活动情况，如体制设立、曲目创制、曲目表演、主要人物、主要器物等；二、歌辞留存情况，如歌辞留存、曲目留存、歌录著录等；三、乐府学研究情况，如乐府观念、乐府研究、相关议论等；四、乐府诗学情况，乐府诗创作及其理论反思。

第一节　两汉乐府学

“乐府”之名始于秦代。但秦代国祚不长，又遭秦末战火，乐府活动记录留存很少，只能从一些零星记载中看到秦人乐府活动之一斑。如《史记·秦始皇本纪》载：“三十六年，荧惑守心。有坠星下东郡，至地为石，黔首或刻其石曰‘始皇帝死而地分’。始皇闻之，遣御史逐问，莫服，尽取石旁居人诛之，因燔销其石。始皇不乐，使博士为《仙真人诗》，及行所游天下，传令乐人歌弦之。”[①]《仙真人诗》对后世游仙乐府有一定影响。如魏武

① 〔汉〕司马迁：《史记》，第86卷，中华书局，1959年版，第259页。

帝《秋胡行四解》中就两次出现“我居昆仑山，所谓者真人”句。《乐府诗集》曹植《仙人篇》解题引《乐府广题》曰：“秦始皇三十六年，使博士为《仙真人诗》，游行天下，令乐人歌之。”[①]《史记·乐书》还记载了李斯、赵高在秦二世面前有关音乐问题的争论：“秦二世尤以为娱。丞相李斯进谏曰：‘放弃《诗》《书》，极意声色，祖伊所以惧也；轻积细过，恣心长夜，纣所以亡也。’赵高曰：‘五帝、三王乐各殊名，示不相袭。上自朝廷，下至人民，得以接欢喜，合殷勤，非此和说不通，解泽不流，亦各一世之化，度时之乐，何必华山之騄耳而后行远乎？’二世然之。”[②]但根据这些片段难以拼成秦代乐府活动完整图画。清人孙楷《秦会要·乐》根据各种文献补缀，列“论乐”、“乐舞”、“乐”、“乐歌”、“乐器”、“角抵”、“散乐百戏”、“博戏”[③]等名目，从中仍然难以看到秦人乐府活动记录和研究情况。汉乐府沿袭了秦乐府制度和部分曲目，从中可以推知秦代乐府活动之一二，但仅仅是推知而已。因此，真正能够完整描述出来的乐府学史只能从汉代开始。

一、乐府活动记述。乐府是朝廷礼乐机构，其所有活动情况都应纳入乐府学考察范围。如机构设置和运行，曲目采集和表演，等等。

礼乐为国家大事，历来受到史家重视，正史、会要都有意记录乐府活动情况。正史乐志、会要乐门、政书乐门是典型乐府学著作。记录汉代乐府活动情况，正史是《史记》《汉书》《后汉

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第64卷，上海古籍出版社，1998年版，第704页。

② 〔汉〕司马迁：《史记》，第24卷，中华书局，1959年版，第1177页。

③ 〔清〕孙楷著，杨善群校补：《秦会要》，第9卷，上海古籍出版社，2004年版，第118—125页。

书》,会要有《西汉会要》《东汉会要》,政书有《通典》《通志二十略》《文献通考》等。《史记》设有《乐书》,《汉书》设有《礼乐志》,《后汉书》没有《礼乐志》,但设有《礼仪志》和《祭祀志》。《西汉会要》《东汉会要》记录汉代乐府活动情况,条分缕析,使用方便,但都出后人之手,资料主要取自《史记》《汉书》《后汉书》。《通典》《通志二十略》《文献通考》情况与之类似。因此这里主要介绍《史记》《汉书》《后汉书》的乐府学价值。《后汉书》纪传出自刘宋范晔之手,志出自晋人司马彪之手,不是汉人著作。但史书修撰必须依据前代史料进行。在范晔《后汉书》之前有多人撰述东汉历史,如刘珍《东观汉记》等。这些著作是《后汉书》资料来源。因此依据《后汉书》考察汉代乐府学,不为无据。除了上述三部正史外,刘珍等人所著《东观汉记》,为东汉官修史书,现存二十四卷,其中也有关于乐府活动的记载。尤其是《乐志》完整地保留了蔡邕《礼乐志》关于汉乐四品的记录;《郊祀志》记录了后汉郊庙祭祀的情况。除了史书以外,其他文献如贾谊《新书》、《西京杂记》、班固《两都赋序》等,虽然不像史书那样有意记录乐府活动,但也涉及乐府活动。上述这些文献所记乐府活动情况,主要有以下几方面:

(一)乐府设立情况。乐府之名源于乐府机构,汉代文献对此多有涉及。遗憾的是对武帝"立乐府"这一重大事件,《汉书》的《礼乐志》、《艺文志》记录都很简单,以至于"立乐府"之涵义成为后人争论不休的话题。班固《两都赋序》曾述及武帝、宣帝设立乐府背景:"或曰:'赋者,古诗之流也。'昔成、康没而颂声寝,王泽竭而诗不作。大汉初定,日不暇给。至于武、宣之世,乃崇礼官,考文章。内设金马、石渠之署,外兴乐府、协律之事,以兴废继绝,润色鸿业。是以众庶悦豫,福应尤盛,《白麟》《赤雁》

《芝房》《宝鼎》之歌，荐于郊庙。神雀、五凤、甘露、黄龙之瑞，以为年纪。”[①]可与《汉书》有关记录参看。

《汉书·礼乐志》记成帝时平当等议复雅乐和哀帝罢乐府事颇详。有关哀帝罢乐府情况记载对了解西汉乐府机构人员设置情况很有帮助。西汉朝廷屡有裁减乐府人员动议，皇帝时有采纳。例如《宣帝纪》载：“（本始）四年春正月，诏曰：‘盖闻农者兴德之本也，今岁不登，已遣使者振贷困乏。其令太官损膳省宰，乐府减乐人，使归就农业。’”[②]《王贡两龚鲍传》载王吉上疏：“去角抵，减乐府，省尚方，明视天下以俭。”[③]《元帝纪》载：“（初元元年）六月，以民疾疫，令大官损膳，减乐府员，省苑马，以振困乏。”[④]《眭两夏侯京翼李传》亦载此事。再如《循吏列传》载召信臣“竟宁中，征为少府，列于九卿，奏请上林诸离远宫馆稀幸御者，勿复缮治共张，又奏省乐府黄门倡优诸戏，及宫馆兵弩什器减过泰半。”[⑤]等等。

除了《礼乐志》，其他志传也曾述及乐府机构。如《后汉书·百官志》：“大予乐令一人。”[⑥]有助于了解乐府机构构成。乐府功能增损情况也往往见诸史书记载。如《东观汉记·郊祀志》就记录了后汉郊庙祭祀情况：“孝成时，匡衡奏立北郊，复祠六宗。至建武都洛阳，制郊祀，六宗废不血食，大臣上疏谓宜复

① 〔清〕严可均校辑：《全上古三代秦汉三国六朝文·全后汉文》，第24卷，中华书局，1958年版，第602页。

② 〔汉〕班固：《汉书》，第8卷，中华书局，1962年版，第245页。

③ 〔汉〕班固：《汉书》，第72卷，中华书局，1962年版，第3065页。

④ 〔汉〕班固：《汉书》，第9卷，中华书局，1962年版，第280页。

⑤ 〔汉〕班固：《汉书》，第89卷，中华书局，1962年版，第3642页。

⑥ 〔晋〕司马彪：《后汉书·百官志二》，第115卷，中华书局，1965年版，第3573页。

旧。上从公议,由是遂祭六宗。"[1]

(二)曲目创作情况。《史记》设《乐书》,专门记录乐府活动。后代正史沿袭这一体例,只是改《乐书》为《乐志》、《音乐志》或《礼乐志》。书中记录了四条乐府曲目创制情况。第一条记汉高祖作《大风歌》,从中可以看到《大风歌》创始和表演情况,以及收入乐府以后情况。第二条记录汉武帝作《郊祀歌》情况,从中可见《郊祀歌》作者极一时文士之选,文字古雅,曲作者为李延年,李延年因此由侍中拜协律都尉。第三条记武帝祠太一神,如歌者人数,表演曲目等。第四条记得神马渥洼水中,作《太一之歌》和伐大宛得千里马作《天马歌》情况。[2]

《汉书·礼乐志》记录乐府活动情况较《史记·乐书》更为具体。如记高祖以来朝廷制礼作乐过程:"汉兴,乐家有制氏,以雅乐声律世世在大乐官,但能纪其铿鎗鼓舞,而不能言其义。高祖时,叔孙通因秦乐人制宗庙乐。大祝迎神于庙门,奏《嘉至》,犹古降神之乐也。……皇帝就酒东厢,坐定,奏《永安》之乐,美礼已成也。又有《房中祠乐》,高祖唐山夫人所作也。周有《房中乐》,至秦名曰《寿人》。凡乐,乐其所生,礼不忘本。高祖乐楚声,故《房中乐》楚声也。孝惠二年,使乐府令夏侯宽备其箫管,更名曰《安世乐》。"[3]

《汉书·礼乐志》还记录了郊庙歌辞创作、表演和变化情况。如云:"高庙奏《武德》《文始》《五行》之舞……诸帝庙皆常奏《文始》《四时》《五行舞》云。高祖六年又作《昭容乐》《礼容

---

① 吴树平:《东观汉记校注》,第5卷,中州古籍出版社,1987年版,第164页。

② 〔汉〕司马迁:《史记》,第24卷,中华书局,1959年版,第1177—1178页。

③ 〔汉〕班固:《汉书》,第22卷,中华书局,1962年版,第1043页。

乐》。……大氐皆因秦旧事焉。"[①]可见汉承秦制，雅乐多依秦乐，秦又继承了周代歌舞，但历代都有改变，汉代改变幅度更大。

《汉书·礼乐志》对武帝改造乐府记录尤详："初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作'风起'之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。文、景之间，礼官肄业而已。至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠坛，天子自竹宫而望拜，百官侍祠者数百人皆肃然动心焉。"[②]这段记载沿袭了《史记·乐书》部分内容，但较《史记》详细了许多。

（三）曲目表演情况。《史记》《汉书》都记述了乐府表演情况。如前述高祖作《大风歌》令沛中僮儿歌唱，武帝郊祀时"百官肃然动心"等。《后汉书》设有《礼仪志》和《祭祀志》，记有郊庙歌表演情况。例如《礼仪上》："正月上丁，祠南郊。礼毕，次北郊，明堂，高庙，世祖庙，谓之五供。五供毕，以次上陵。""西都旧有上陵。东都之仪……乘舆自东厢下，太常导出，西向拜，折旋升阼阶，拜神坐。……公卿群臣谒神坐，太官上食，太常乐奏食举，舞《文始》、《五行》之舞。"[③]再如《祭祀志上》："陇、蜀平后，乃增广郊祀……凡乐奏《青阳》《朱明》《西皓》《玄冥》，及

① 〔汉〕班固：《汉书》，第22卷，中华书局，1962年版，第1044页。

② 〔汉〕班固：《汉书》，第22卷，中华书局，1962年版，第1045页。

③ 〔晋〕司马彪：《后汉书·仪礼上》，中华书局，1965年版，第3102—3103页。

《云翘》《育命》舞。”[①]这些记载有助于考察汉代郊庙歌辞音乐形态。

有些记录虽然没有列出具体表演曲目，但从中仍可看到乐府一些表演情况。如贾谊《新书·匈奴》：“降者之杰也，若使者至也，上必使人有所召客焉。……上使乐府幸假之倡乐，吹箫鼓鞀，倒挈面者更进，舞者、蹈者时作，少间击鼓，舞其偶人。莫时乃为戎乐，携手胥强上客之后，妇人先后扶侍之者固十馀人，令使者、降者时或得此而乐之耳。”[②]从中也可见乐府表演之一斑。

（四）乐府音律情况。《史记》《汉书》特别注意记录乐府音律，对考察汉乐府音乐形态很有帮助。《史记》设有《律书》，阐述音律由来及其意义，阐述律与方位之关系，特别是记录了律数：“律数：九九八十一以为宫。三分去一，五十四以为徵。三分益一，七十二以为商。……生钟分：子一分。……亥十七万七千一百四十七分六万五千五百三十六。”“生黄钟术曰：以下生者，倍其实，三其法。以上生者，四其实，三其法。……数始于一，终于十，成于三；气始于冬至，周而复生。”[③]这些知识为后世音乐史家经常提及。

《汉书·律历志》音律记载较《史记》更为详细。如云：“声者，宫、商、角、徵、羽也。所以作乐者，谐八音，荡涤人之邪意，全其正性，移风易俗也。八音：土曰埙，匏曰笙，皮曰鼓，竹曰管，丝曰弦，石曰磬，金曰钟，木曰柷。五声和，八音谐，而乐成。”[④]还把五音与五行、五常、五事对应起来。

① 〔晋〕司马彪：《后汉书·祭祀上》，中华书局，1965年版，第3161页。
② 阎振益、钟夏：《新书校注》，第4卷，中华书局，2000年版，第136页。
③ 〔汉〕司马迁：《史记》，第25卷，中华书局，1962年版，第1249—1251页。
④ 〔汉〕班固：《汉书》，第21卷，中华书局，1962年版，第957—958页。

《后汉书·律历志》中记载了元帝时韦玄成、京房等人谈论音律事："元始中，博征通知钟律者，考其意义。羲和刘歆，典领条奏；前史班固，取以为志。而元帝时，郎中京房（房字君明），知五声之音，六律之数。上使太子太傅（韦）玄成（字少翁）、谏议大夫章，杂试问房于乐府。房对：'受学故小黄令焦延寿。六十律相生之法：以上生下，皆三生二；以下生上，皆三生四。阳下生阴，阴上生阳，终于中吕，而十二律毕矣。'……房言律详于歆所奏，其术施行于史官，候部用之。文多不悉载。故总其本要，以续《前志》。"[1]京房论乐是音乐史上一件大事，后代音乐史著作多有论及。

（五）重要乐府人物。人物是乐府活动主体，帝王、后妃、大臣、艺人等都可能是乐府活动参与者，值得特别关注。

汉代诸帝对乐府活动有着重要影响，高祖以外，武帝最大。元帝还能亲自度曲。《汉书·元帝纪》云："元帝多材艺，善史书。鼓琴瑟，吹洞箫，自度曲，被歌声，分刌节度，穷极幼眇。"[2]朝臣如叔孙通、刘德、张苍、京房、刘苍等，也是乐府活动重要人物。后妃如高祖唐山夫人曾作《房中歌》。高祖戚夫人，成帝班婕妤都有歌辞传世。《西京杂记》卷一曾记戚夫人歌舞事："高帝戚夫人善鼓瑟、击筑。帝常拥夫人倚瑟而弦歌，毕，每泣下流涟。夫人善为翘袖折腰之舞，歌《出塞》《入塞》《望归》之曲，侍婢数百皆习之，后宫齐首高唱，声入云霄。"[3]卷三记戚夫人侍儿贾佩兰转述戚夫人每逢各种节日表演各种曲目事，十分详细。

---

① 〔晋〕司马彪：《后汉书·律历上》，中华书局，1965 年版，第 3000—3001 页。

② 〔汉〕班固：《汉书》，第 9 卷，中华书局，1962 年版，第 298 页。

③ 〔汉〕刘歆撰，〔晋〕葛洪集，王根林校点：《西京杂记》，第 1 卷。见《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社，1999 年版，第 79 页。

艺人李延年对乐府影响最大,《史记》《汉书》都曾记述其活动情况。如《汉书·佞幸传》云:"延年善歌,为新变声。是时,上方兴天地诸祠,欲造乐,令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗,为之新声曲。"①李延年是音乐天才,有幸遇到了富有想象力的汉武帝,成为改造乐府的关键人物。许多著名乐府曲目制作都与他有关,如《郊祀歌》《横吹曲》《薤露行》《蒿里行》,等等。

(六)时人乐府观念。《史记》《汉书》还记录了西汉人对乐府的议论和思考,从中可以看到时人乐府观念。

《史记·乐书》大量引用《礼记·乐记》,把乐府活动看作先秦儒家礼乐活动的合理延续,可见司马迁给乐府以很高定位。武帝表彰儒术,在制礼作乐上又大胆创新,打破了郊庙音乐种种限制,将新声俗乐纳入乐府当中,引发了一场争论,《史记·乐书》也有记载:"又尝得神马渥洼水中,复次以为太一之歌。歌曲曰:……后伐大宛得千里马,马名蒲梢,次作以为歌。歌诗曰:……中尉汲黯进曰:'凡王者作乐,上以承祖宗,下以化兆民。今陛下得马,诗以为歌,协于宗庙,先帝百姓岂能知其音邪?'上默然不说。丞相公孙弘曰:'黯诽谤圣制,当族。'"②清楚记录了汲黯与武帝在乐府观念上的冲突。武帝因得天马而作歌,并作为祠太一神曲目,汲黯从传统礼乐观念出发,很不以为然。

武帝创新意识在《汉书·礼乐志》中有更具体记述:"是时,河间献王有雅材,亦以为治道非礼乐不成,因献所集雅乐。天子

---

① 〔汉〕班固:《汉书》,第93卷,中华书局,1962年版,第3725—3726页。

② 〔汉〕司马迁:《史记》,第24卷,中华书局,1959年版,第1178页。

下大乐官，常存肄之，岁时以备数，然不常御，常御及郊庙皆非雅声。……今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。"[①]河间献王所辑雅乐已有相当规模，"稍稍增辑，至五百余篇"，完全能够满足仪式用乐需求，但武帝不喜欢。班固对武帝忽略雅乐，"以郑声施于朝廷"的做法抱有微词。其实武帝做法才符合儒家精神。《乐记》就说："王者功成作乐，治定制礼……五帝殊时，不相沿乐，三王异世，不相袭礼。"[②]只是儒生们不知变通，反对将新声俗乐纳入乐府。新声一旦流行开来，雅乐就很难与之抗衡了。所以成帝时平当等人再次提出重视雅乐一事，很少有人响应："事下公卿，以为久远难分明，当议复寝。"[③]

二、乐府歌辞辑录。乐府歌辞是乐府音乐作品的文本记录，是乐府学核心文献，《史记》《汉书》《后汉书》都有记录。前述《史记·乐书》中所记《太一之歌》和《天马歌》歌辞就很典型。再如《留侯世家》所记高祖之《楚歌》："戚夫人泣，上曰：'为我楚舞，吾为若楚歌。'歌曰：'鸿鹄高飞，一举千里。羽翮已就，横绝四海。横绝四海，当可奈何！虽有矰缴，尚安所施！'歌数阕，戚夫人嘘唏流涕，上起去，罢酒。"[④]《淮南衡山列传》所记《淮南王歌》："孝文十二年，民有作歌歌淮南厉王曰：'一尺布，尚可缝；一斗粟，尚可舂。兄弟二人不能相容。'"[⑤]《汉书·礼乐志》记有《安世房中歌》十七章和《郊祀歌》十九章歌辞，开记录一组

① 〔汉〕班固：《汉书》，第22卷，中华书局，1962年版，第1070—1071页。
② 〔汉〕司马迁：《史记》，第24卷，中华书局，1959年版，第1193页。
③ 〔汉〕班固：《汉书》，第22卷，中华书局，1962年版，第1072页。
④ 〔汉〕司马迁：《史记》，第55卷，中华书局，1959年版，第2047页。
⑤ 〔汉〕司马迁：《史记》，第118卷，中华书局，1959年版，第3080页。

完整歌辞之先河。而《戚夫人歌》《瓠子歌二首》《李陵歌》《广川王歌二首》《牢石歌》《李延年歌》《李夫人歌》等歌辞，也是《史记》没有记载的。

《汉书》首设《艺文志》，著录“歌诗二十八家，三百一十四篇”。歌诗或以人命名，如《高祖歌诗》二篇、《临江王及愁思节士歌诗》四篇、《李夫人及幸贵人歌诗》三篇；或以功能命名，如《泰一杂甘泉寿宫歌诗》十四篇、《宗庙歌诗》五篇、《汉兴以来兵所诛灭歌诗》十四篇；或以地域命名，如《吴楚汝南歌诗》十五篇、《燕代讴雁门云中陇西歌诗》九篇、《邯郸河间歌诗》四篇。同时还著录有歌谱，如“《河南周歌诗声曲折》七篇、《周谣歌诗声曲折》七十五篇”等。这些歌诗虽然久已亡佚，但从中仍然可以看到很多信息。如从功能命名就可以推测乐府曲目表演的一些情况，从地域命名或可印证“立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云”。[①]《汉书·艺文志》已将乐书、歌诗分开著录，后世《经籍志》、《艺文志》普遍仿照这一做法。

《后汉书》没有《礼乐志》《艺文志》，但也记录了一些乐府歌辞。例如《五行志》中记载了许多童谣。如云：“更始时，南阳有童谣曰：‘谐不谐，在赤眉。得不得，在河北。’”“世祖建武六年，蜀童谣曰：‘黄牛白腹，五铢当复。’”“王莽末，天水童谣曰：‘出吴门，望缇群。见一蹇人，言欲上天；令天可上，地上安得民！’”“顺帝之末，京都童谣曰：‘直如弦，死道边。曲如钩，反封侯。’”“桓帝之初，天下童谣曰：‘小麦青青大麦枯，谁当获者妇

① 〔汉〕班固：《汉书》，第30卷，中华书局，1962年版，第1756页。

与姑。丈人何在西击胡，吏买马，君具车，请为诸君鼓咙胡。'"[①]等等。

三、其他乐府学著述。除了上述乐府学著作，汉代还出现了乐记、琴书、注释、解题、乐议等著作。

汉自开国以来就有人留心宫廷音乐收集和整理。《汉书.艺文志》："汉兴，制氏以雅乐声律，世在乐宫，颇能纪其铿锵鼓舞，而不能言其义。六国之君，魏文侯最为好古，孝文时得其乐人窦公，献其书，乃《周官·大宗伯》之《大司乐》章也。武帝时，河间献王好儒，与毛生等共采《周官》及诸子言乐事者，以作《乐记》，献八佾之舞，与制氏不相远。其内史丞王定传之，以授常山王禹。禹，成帝时为谒者，数言其义，献二十四卷记。刘向校书，得《乐记》二十三篇。与禹不同，其道寖以益微。"[②]说明当时有许多人留意收集宫廷音乐作品。这种记录和整理学术性很强，需要引经据典，写成著作，相互传授。

琴书自成体系，《汉书·艺文志》将琴学著作列入乐书范畴："《乐记》二十三篇。《王禹记》二十四篇。《雅歌诗》四篇。《雅琴赵氏》七篇。名定，勃海人，宣帝时丞相魏相所奏。《雅琴师氏》八篇。名中，东海人，传言师旷后。《雅琴龙氏》九十九篇。名德，梁人。凡《乐》六家，百六十五篇。出淮南刘向等《琴颂》七篇。"[③]据《新唐书·艺文志》著录，西汉尚有"桓谭《乐元起》二卷，又《琴操》一卷，孔衍《琴操》二卷。"[④]桓谭成帝时曾任乐府令，还著有《琴道》一篇。《后汉书》本传载："《琴道》一篇

① 〔晋〕司马彪：《后汉书·五行志一》，中华书局，1965年版，第3280—3281页。
② 〔汉〕班固：《汉书》，第30卷，中华书局，1962年版，第1712页。
③ 〔汉〕班固：《汉书》，第30卷，中华书局，1962年版，第1711页。
④ 〔宋〕欧阳修、宋祁等：《新唐书》，第57卷，中华书局，1975年版，第1435页。

未成,肃宗使班固续成之。"[1]这些琴学著述均已亡佚,存者只有扬雄《琴清英》残篇。篇中或述琴之由来:"昔者神农造琴,以定神禁淫嬖去邪,欲反其真者也。舜弹五弦之琴而天下治,尧加二弦,以合君臣之恩也。"或述琴曲本事:"《雉朝飞》操者,卫女傅母之所作也。卫侯女嫁于齐太子,中道闻太子死。问傅母曰:'何如?'傅母曰:'且往当丧。'丧毕,不肯归,终之以死。傅母悔之,取女所自操琴于冢上鼓之,忽有二雉俱出墓中,傅母抚雌雉曰:'女果为雉邪?'言未毕,俱飞而起,忽然不见。傅母悲痛,援琴作操,故曰《雉朝飞》。"[2]从中或可窥见同类著作之一斑。

东汉蔡邕《琴操》是留传至今最完整的琴学著作。尽管有人怀疑其内容的真实性,但从汉代学术背景上看,出现这样著作并非偶然。书中先介绍琴之由来、功用、形制,然后介绍"古琴曲诗歌五曲"、"十二操"、"九引"及"河间杂歌二十一章"。每曲解释其本事和主旨。如云:"鹿鸣者,周大臣之所作也。王道衰,大臣知贤者幽隐,故弹弦讽谏。""《邹虞》者,邵国之女所作也。古者君子在位,役不逾时,不失嘉会。"[3]扬雄《琴清英》只述本事,不谈主旨,蔡作与之略有不同。

汉人著述中还可见乐府诗注释。如应劭《汉书音义》、服虔《汉书音义》在注释《汉书》时都包含了对汉乐府的注释。如《郊祀歌十九章》第一章《练时日》中"吟青黄"句,服虔注云:"吟音含。""颜如荼"句,应劭注云:"荼,野菅白华也。言此奇丽,白如

---

① 〔南朝宋〕范晔:《后汉书》,第18卷上,中华书局,1965年版,第961页。

② 〔清〕严可均校辑:《全上古三代秦汉三国六朝文·全汉文》,第54卷,中华书局,1958年版,第421—422页。

③ 见何辉远校:《琴操》。吉联抗编《中国古代音乐文献丛刊》,人民音乐出版社,1990年版,第2页。

荼也。”[①]汉人注释汉乐府值得专门研究。

汉代尚未出现乐府解题著作，但解题内容却经常出现于汉人各种著述当中。如应劭《风俗通义》就包含对乐府诗本事的解释。如云：“百里奚为秦相，堂上作乐，所赁浣妇自言知音，呼之，搏髀援琴，抚弦而歌者三。其一曰：‘百里奚，五羊皮，忆别时，烹伏雌，炊扊扅，今日富贵忘我为。’……问之，乃其故妻，还为夫妇也。”[②]前述扬雄《琴清英》、蔡邕《琴操》中都含有解题内容。

这种解释性著述可能与当时解经传统兴盛有关。时人著述普遍爱追本溯源，连史书撰写也不例外。《东观汉记·乐志》中保留了蔡邕《礼乐志》一段内容。蔡邕不仅记汉乐四品，而且大肆考证每品名称由来。如云：“汉乐四品：一曰《大予乐》，典郊庙上陵、殿诸食举之乐。郊乐，《易》所谓‘先王以作乐崇德，殷荐上帝’，《周官》‘若乐六变，则天神皆降，可得而礼也’。宗庙乐，《虞书》所谓‘琴瑟以咏，祖考来假’，《诗》云：‘肃雍和鸣，先祖是听。’食举乐，《王制》谓‘天子食举以乐’，《周官》：‘王大食，则命奏钟鼓。’”[③]将学术研究引入史书写作。这一做法被众多史家所接受。如司马彪《后汉书·五行志》记载童谣就采用这种解题方式，先引童谣，后加案语。有云：“桓帝之初，京都童谣曰：‘城上乌，尾毕逋，公为吏，子为徒。一徒死，百乘车。车班班，入河间。河间姹女工数钱，以钱为室金为堂。石上慊慊舂黄粱。粱下有悬鼓，我欲击之丞卿怒。’案此皆谓为政贪也。‘城上乌，尾毕逋’者，处高利独食，不与下共，谓人主多聚敛

① 〔汉〕班固：《汉书》，第22卷，中华书局，1962年版，第1053页。

② 王利器：《风俗通义校注·佚文》，中华书局，1981年版，第593页。

③ 吴树平：《东观汉记校注》，第5卷，中州古籍出版社，1987年版，第159页。

也。……‘梁下有悬鼓，我欲击之丞卿怒’者，言永乐主教灵帝，使卖官受钱，所禄非其人，天下忠笃之士怨望，欲击悬鼓以求见，丞卿主鼓者，亦复谄顺，怒而止我也。”[①]与其说在记录歌辞，不如说在解释这些歌辞。

乐议是重要乐府学文献。如《东观汉记·郊祀志》所记一次乐议：“永平三年八月丁卯，公卿奏议世祖庙登歌八佾舞名。东平王苍议，以为汉制旧典，宗庙各奏其乐，不皆相袭，以明功德。……光武皇帝受命中兴，拨乱反正，武畅方外，震服百蛮，戎狄奉贡，宇内治平，登封告成，修建三雍，肃穆典祀，功德巍巍，比隆前代。以兵平乱，武功盛大。歌所以咏德，舞所以象功，世祖庙乐名宜曰《大武》之舞。”[②]又引《元命包》《璇机钤》《叶图征》《诗传》《汉书》等文献作为确定庙舞名称的依据。这些议论也属于乐府学文献，后代正史乐志、政书乐门常常有意收录。

总的看来，汉代乐府学涵盖记录乐府活动、收录乐府歌辞、研究乐府作品三项主要内容。但汉代乐府学著作种类还不够齐全，尤其是没有出现乐府诗学著作。

第二节　魏晋南北朝乐府学

魏晋南北朝是乐府学发展重要阶段。战乱不断，朝代更迭，南北分裂，乐府活动时断时续，在分散、聚合、交流、融汇、继承、创新中不断前行，出现了许多乐府学著作。《宋书·乐志》等正

① 〔晋〕司马彪：《后汉书·五行一》，第103卷，中华书局，第1965，第3281—3282页。

② 吴树平：《东观汉记校注》，第5卷，中州古籍出版社，1987年版，第164—165页。

史乐志对乐府活动记录更加自觉,《荀氏录》等记录乐府曲目表演著作不断涌现,《文心雕龙·乐府》这样的乐府诗学著作正式问世,标志着乐府学步入了一个新阶段。

一、魏晋乐府学。汉末动荡之际,由于曹操重视,汉乐府体制得以部分传承。魏氏代汉,又有许多创新。晋受魏禅,乐府体制得以完整保留;永嘉之乱,乐府体制遭受巨大破坏。在此继承、创新、重建过程中,许多人为之倾注心力,也留下了一系列乐府文献。

(一)乐府活动记述。魏晋乐府活动主要记述在《三国志》《晋书》和时人诗文当中。

1. 乐府沿革。《三国志》未设《乐志》,但《魏书·杜夔传》对曹操命杜夔创制雅乐事有清楚记录。曹植《鞞舞哥序》记有武帝召汉"西园鼓吹""能鞞舞"[①]李坚事。《晋书·乐志上》再述武帝获杜夔和使王粲作歌诗事及文帝喜欢新声改制乐府声韵事,荀勖与列和、阮咸论乐律高低事。《晋书·乐志下》记永嘉之乱乐府体制遭到破坏逐渐恢复事,横吹、相和在魏晋流传事以及江南新兴吴歌杂曲等事。

2. 作品制作。《晋书·乐志上》述武帝获杜夔和使王粲作歌诗事,晋泰始二年改制郊祀明堂乐章傅玄作词事,泰始五年傅玄、荀勖、张华造王公上寿酒、食举乐歌诗事。《晋书·乐志下》记太元中曹毗、王珣等增造宗庙歌诗事,"魏受命,改其十二曲,使缪袭为词,述以功德代汉",[②]"吴亦使韦昭制十二曲名,以述

① 〔梁〕沈约:《宋书》,第19卷,中华书局,1974年版,第551页。

② 〔唐〕房玄龄等:《晋书》,第23卷,中华书局,1974年版,第701页。

功德受命”，[①]“武帝受禅，乃令傅玄制为二十二篇，亦述以功德代魏”[②]事。

3. 表演情况。魏晋时期一些乐府曲目表演情况时而见诸时人诗文。如嵇康《琴赋》：“若次其曲引所宜，则《广陵》《止息》，《东武》《太山》，《飞龙》《鹿鸣》，《鹍鸡》《游弦》，更唱迭奏，声若自然。流楚窈窕，惩躁雪烦。下逮谣俗，蔡氏五曲，《王昭》《楚妃》，《千里》《别鹤》，犹有一切，承间簉乏，亦有可观者焉。”[③]从中可以看到部分琴曲表演情况。再如陆机《鼓吹赋》：“原鼓吹之攸始，盖禀命于黄轩。播威灵于兹乐，亮圣器而成文。……鼓砰砰以轻投，箫嘈嘈而微吟。咏悲翁之流思，怨高台之难临。……奏君马，咏南城。惨巫山之遐险，欢芳树之可荣。”[④]从中可以看到《思悲翁》《临高台》《君马黄》《战城南》《巫山高》《芳树》等鼓吹曲表演情况。

4. 乐府人物。一些乐府活动重要人物也往往见诸史书当中。如前述杜夔、柴玉、左延年、李坚、张华、傅玄、荀勖、阮咸等人。《晋书·乐志下》载：“案魏晋之世，有孙氏善弘旧曲，宋识善击节唱和，陈左善清歌，列和善吹笛，郝索善弹筝，朱生善琵琶，尤发新声。故傅玄著书曰：‘人若钦所闻而忽所见，不亦惑乎？设此六人生于上世，越今古而无俪，何但夔牙同契哉！’案此说，则自兹以后，皆孙朱等之遗则也。”[⑤]记录了一系列乐工。

---

① 〔唐〕房玄龄等：《晋书》，第23卷，中华书局，1974年版，第701页。

② 〔唐〕房玄龄等：《晋书》，第23卷，中华书局，1974年版，第702页。

③ 戴明扬：《嵇康集校注》，第2卷，中华书局，2014年版，第143—144页。

④ 〔清〕严可均校辑：《全上古三代秦汉三国六朝文·全晋文》，第97卷，中华书局，1958年版，第2014页。

⑤ 〔唐〕房玄龄等：《晋书》，第23卷，中华书局，1974年版，第716页。

（二）歌辞辑录。《隋书·经籍志》著录魏代歌录有《魏宴乐歌辞》七卷。著录晋代歌录有《晋歌章》十卷、《魏宴乐歌辞》七卷、《晋歌章》十卷、《晋歌诗》十八卷、《晋宴乐歌辞》十卷、《太乐备问锺铎律奏舞歌》四卷、《太乐备问锺铎律奏舞歌》四卷（郝生撰）、《晋歌诗》十八卷，《晋宴乐歌辞》十卷（荀勖）。《新唐书·艺文志》还著录荀勖《太乐杂歌辞》三卷、又《太乐歌辞》二卷、《乐府歌诗》十卷。汉代歌录不著撰者，这一时期开始著录。《晋书·乐志》收录了晋郊祀明堂乐章、四厢乐歌、宗庙歌诗、晋鼓吹曲、鼙舞歌诗、拂舞歌诗。

（三）乐府学著述。魏晋出现一批乐府学著作，主要有以下几种类型：

1. 乐录。《隋书·经籍志》著录魏僧人撰《乐元》一卷、何晏等撰《乐悬》一卷、晋孔衍撰《琴操》三卷。最值得称道的是出现了第一部乐录著作，即荀勖之《荀氏录》。该书至少在南朝陈时就已经亡佚，从陈释智匠《古今乐录》征引刘宋时期乐录中可以得见一鳞半爪。如《乐府诗集》卷三十一引《古今乐录》云："《猛虎行》，王僧虔《技录》曰：'《荀录》所载，明帝《双桐》一篇，今不传。'"[①]又引《古今乐录》曰："《从军行》，王僧虔云：'《荀录》所载左延年《苦哉》一篇'，今不传。"[②]可见《荀氏录》记录了许多乐府曲目表演情况。

2. 解题。晋崔豹《古今注·音乐》是重要乐府解题著作。书中考证了《雉朝飞》《别鹤操》《走马引》《淮南王》《武溪深》

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第31卷，上海古籍出版社，1998年版，第371页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第32卷，上海古籍出版社，1998年版，第379页。

《吴趋曲》《箜篌引》《平陵东》《薤露》《蒿里》《长歌》《短歌》《陌上桑》《杞梁妻》《钓竿》《董逃歌》《短箫铙歌》《上留田》《日重光》《月重轮》《横吹》等曲调本事、含义、流变、表演等情况。时人诗文中也有一些乐府诗题内容。如陆机《鞠歌行序》云:"案汉宫阁有含章鞠室、灵芝鞠室。后汉马防第宅卜临道,连阁、通池、鞠城,弥于街路,鞠歌将谓此也。又东阿王诗'连骑击壤',或谓鞠蹴乎?三言七言,言虽奇宝名器,不遇知己,终不见重。愿逢知己,以托意焉。"[①]即是考证《鞠歌行》涵义。

3. 注释。三国时期有人继续注释《汉书》,如李斐、李奇、邓展、文颖、苏林、张晏、如淳、孟康、项昭、韦昭等。这些注释在颜师古注《汉书》中时有引用。如《郊祀歌》第一章"焫膋萧"句李奇注云:"膋,肠间脂也。萧,乔蒿也。""众嫭并"句孟康注云:"嫭音互。嫭,好也。"如淳注云:"嫭,美目貌。"[②]而时人注释《史记》时也涉及乐府,刘宋裴骃《史记集解》有引用。如《乐书》"又尝得神马渥洼水中"《集解》引李斐注云:"南阳新野有暴利长,当武帝时遭刑,屯田敦煌界。人数于此水旁见群野马中有奇异者,与凡马异,来饮此水旁。利长先为土人持勒靽于水旁,后马玩习久之,代土人持勒靽,收得其马,献之。欲神异此马,云从水中出。"又引苏林云:"洼音'窐曲'之'窐'也。"[③]晋灼著有《汉书集注》,臣瓒著有《汉书集解音义》,也都含有乐府注释。如《郊祀歌》第三章《青阳》"壥处顷听"句晋灼注云:"壥,穴也。谓蛰虫惊听也。"[④]第七章《惟泰元》"涓选休成"句臣瓒

---

① 〔晋〕陆机著,金涛声点校:《陆机集》,中华书局,1982年版,第77页。

② 〔汉〕班固:《汉书》,第22卷,中华书局,1962年版,第1052—1053页。

③ 〔汉〕司马迁:《史记》,第24卷,中华书局,1962年版,第1178页。

④ 〔汉〕班固:《汉书》,第22卷,中华书局,1962年版,第1055页。

注云:“涓,除也。除恶选取美成者也。”[①]这些注释值得重视。

4. 乐论。魏晋乐府面临继承革新双重任务,学人文士就乐府活动多有议论。明帝时王肃论乐,就载于《宋书·乐志》当中。正始时期,司马氏倡导名教,阮籍、嵇康不以为然,都借乐论以达其志。阮籍《乐论》主张音乐合于自然但又应节之以礼。嵇康作《声无哀乐论》,批评“治世之音安以乐,亡国之音哀以思”的说法,认为声音本是客观的,人之情感有哀有乐。亡国之音与治世之音问题,后世屡屡有人提及,其实嵇康已经把这一问题讲得很清楚了。

(四)乐府诗学。魏晋时期乐府诗创作进入了有主名时代,诗人们开始把乐府当作诗歌进行创作。即所谓“声歌虽有损益,爱玩在乎雕章。”[②]所作既是宫廷乐歌,又是个人抒情之作;既承载仪式娱乐功能,又高度个性化。东晋已经开始有人用“乐府”代指诗体。义熙中何承天作鼓吹铙歌,不再述开国者功德,只是根据标题和古辞自制新辞。总之,魏晋时期诗人们高度重视乐府文学特性,更多地从文学角度来创作和谈论乐府。

二、南朝乐府学。与前代相比,南朝乐府学著述更趋丰富,更为专业。《宋书·乐志》之于正史乐志,《古今乐录》之于乐录,都具有集大成意义,而《文心雕龙·乐府》则是乐府诗学开山之作。

(一)乐府活动。宋、齐、梁、陈四朝正史只有前两朝设《乐志》,因此记录南朝乐府活动的正史《乐志》主要是《宋书·乐志》《南齐书·乐志》。《宋书·乐志》是《乐府诗集》之前最重

---

① 〔汉〕班固:《汉书》,第22卷,中华书局,1962年版,第1057页。

② 〔唐〕房玄龄等:《晋书》,第22卷,中华书局,1974年版,第676页。

要的乐府学著作。《宋书》，沈约撰。沈约为文章领袖，历经宋、齐、梁三代，曾作《晋书》一百一十卷、《宋书》一百卷、《齐纪》二十卷，唯有《宋书》一百卷传世。《南齐书·乐志》为梁代萧子显作，只有一卷，乐府活动记录较为简单。这一时期出现了几部重要乐录，即刘宋张永《元嘉正声技录》、王僧虔《大明三年宴乐技录》和陈释智匠《古今乐录》，记录乐府作品表演情况颇为详细。

1. 乐府活动情况。《宋书·乐志》首先追述刘宋以前乐府发展历程，详细程度超过以往任何一代正史乐志。如汉初改制秦乐、河间献王献雅乐、魏武使杜夔创制雅乐、魏文帝改制宗庙乐、魏明帝时作《章斌舞》及改制汉乐、魏晋改作汉郊祀乐、东晋重建郊庙音乐、刘宋改制乐舞等情况，对于晋宋两朝乐府活动记录尤其详细。《南齐书·乐志》记录乐府活动较为简单，主要是齐郊庙、朝会、舞曲以及其他乐歌辞制作和使用情况。该志看重歌辞制作，有时还加入一些考辨内容。如云："明堂歌辞，祠五帝。汉郊祀歌皆四言，宋孝武使谢庄造辞，庄依五行数，木数用三，火数用七，土数用五，金数用九，水数用六。……未详以数立言为何依据也。"[①]显然因袭了汉人将学术研究纳入正史写作的传统。《梁书》《陈书》虽不设《乐志》，但也有一些乐府活动的记录。如《梁书.萧子云传》记萧子云改制沈约作郊庙歌辞事，《陈书.张贵妃传》记陈后主作艳曲事，等等。

2. 考证乐曲来源。《宋书·乐志》记录了许多吴歌杂曲本事。如云："《子夜哥》者，有女子名子夜，造此声。晋孝武太元中，琅邪王轲之家有鬼哥《子夜》。殷允为豫章时，豫章侨人庾僧虔家亦有鬼哥《子夜》。殷允为豫章，亦是太元中，则子夜是

① 〔梁〕萧子显：《南齐书》，第11卷，中华书局，1972年版，第172页。

此时以前人也。……凡此诸曲，始皆徒哥，既而被之弦管。又有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥词之类是也。"[①]以往正史也曾纪录乐府本事，但记述一系列乐曲本事，则从此志开始。

《宋书·乐志》还考证了《鞞舞》《公莫舞》《拂舞》《白纻舞》由来及其表演情况，征引了很多资料。如云："《鞞舞》，未详所起，然汉代已施于燕享矣。傅毅、张衡所赋，皆其事也。曹植《鞞舞哥序》曰：'汉灵帝《西园故事》，有李坚者，能《鞞舞》。遭乱，西随段煨。先帝闻其旧有技，召之。坚既中废，兼古曲多谬误，异代之文，未必相袭，故依前曲改作新哥五篇，不敢充之黄门，近以成下国之陋乐焉。'晋《鞞舞哥》亦五篇，又《铎舞哥》一篇，《幡舞哥》一篇，《鼓舞伎》六曲，并陈于元会。今《幡》、《鼓》哥词犹存，舞并阙。《鞞舞》，即今《鞞扇舞》也。"[②]学术意味明显。

《南齐书·乐志》记述了侏儒表演《俳歌》杂戏情况并考证杂戏来源。如《俳歌》云："俳不言不语，呼俳噏所。俳适一起，狼率不止。生拔牛角，摩断肤耳。马无悬蹄，牛无上齿。骆駼无角，奋迅两耳。"解释云："右侏儒导舞人自歌之。古辞俳歌八曲，此是前一篇。二十二句，今侏儒所歌，擿取之也。角抵、像形、杂伎，历代相承有也。其增损源起，事不可详，大略汉世张衡《西京赋》是其始也。魏世则事见陈思王乐府《宴乐篇》，晋世则见傅玄《元正篇》、《朝会赋》。江左咸康中，罢紫鹿、跂行、鳖食、笮鼠、齐王卷衣、绝倒、五案等伎，中朝所无，见《起居注》，并莫

① 〔梁〕沈约：《宋书》，第19卷，中华书局，1974年版，第549—550页。

② 〔梁〕沈约：《宋书》，第19卷，中华书局，1974年版，第551页。

知所由也。太元中，苻坚败后，得关中檐橦胡伎，进太乐，今或有存亡，案此则可知矣。”[①]首次将俳歌记入《乐志》。

3. 乐曲表演情况。南朝乐曲表演情况在乐录中有较为详细记录。

《元嘉正声技录》作者张永，刘宋大臣，曾任建康令、骠骑参军、冀州刺史、吴兴太守、太子詹事、青冀二州刺史、镇军将军、领徐州刺史、会稽太守、雍州刺史、护军将军、金紫光禄大夫、右光禄大夫、征北将军、南兖州刺史等职。张录隋唐时已经亡佚，因陈智匠《古今乐录》征引得以窥见部分内容。张录有关相和歌在刘宋时期表演情况记载十分珍贵。如《乐府诗集》在吟叹曲题下引《古今乐录》曰：“张永《元嘉技录》有吟叹四曲：一曰《大雅吟》，二曰《王明君》，三曰《楚妃叹》，四曰《王子乔》。《大雅吟》《王明君》《楚妃叹》，并石崇辞。《王子乔》，古辞。《王明君》一曲，今有歌。《大雅吟》《楚妃叹》二曲，今无能歌者。古有八曲，其《小雅吟》《蜀琴头》《楚王吟》《东武吟》四曲阙。”[②]清楚地记载这些乐曲哪些还在表演，哪些不再表演，哪些久已失传。再如平调曲引《古今乐录》曰：“其器有笙、笛、筑、瑟、琴、筝、琵琶七种，歌弦六部。张永《录》曰：‘未歌之前，有八部弦、四器俱作，在高、下、游弄之后。凡三调，歌弦一部，竟辄作送，歌弦今用器。’…… 张《录》云：‘非管弦音声所寄，似是命笛理弦之馀。’”[③]对相和歌表演情况记载相当详细。

① 〔梁〕萧子显：《南齐书》，第 11 卷，中华书局，1972 年版，第 195 页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 29 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 344 页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第 30 卷，上海古籍出版社，1998 年版，第 356 页。

王僧虔为刘宋大臣，曾任阳尹、南琅邪太守、湘州刺史、尚书右仆射、尚书仆射、尚书左仆射、尚书令。《大明三年宴乐技录》也记录了相和歌表演情况。如《乐府诗集》平调曲解题引《古今乐录》曰："王僧虔《大明三年宴乐技录》，平调有七曲：一曰《长歌行》，二曰《短歌行》，三曰《猛虎行》，四曰《君子行》，五曰《燕歌行》，六曰《从军行》，七曰《鞠歌行》。"[①]所记内容与张录很相似。从王录中可知哪些相和歌在大明三年已经不再表演。如《乐府诗集》引《古今乐录》曰："《猛虎行》，王僧虔《技录》曰：'《荀录》所载，明帝《双桐》一篇，今不传。"[②]又云："《从军行》，王僧虔云，《荀录》所载左延年《苦哉》一篇今不传。"[③]可见王僧虔作技录时曾参照了《荀氏录》。

张永、王僧虔显然曾长期留意相和歌留传情况。《宋书·乐志》载："孝武大明中，以《鞞》、《拂》、杂舞合之钟石，施于殿庭。顺帝升明二年，尚书令王僧虔上表言之，并论三调哥。"认为当时殿庭舞蹈和乐器建制既不合古，又不典雅，对清商三调相和歌日渐零落感到忧虑："又今之《清商》，实由铜雀，魏氏三祖，风流可怀，京、洛相高，江左弥重。谅以金县干戚，事绝于斯。而情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半。自顷家竞新哇，人尚谣俗，务在噍危，不顾律纪，流宕无涯，未知所极，排斥典正，崇长烦淫。……臣以为宜命典司，务勤课习，缉理旧声，迭相开晓，凡

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第30卷，上海古籍出版社，1998年版，第356页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第31卷，上海古籍出版社，1998年版，第371页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第32卷，上海古籍出版社，1998年版，第379页。

所遗漏，悉使补拾。曲全者禄厚，艺敏者位优。利以动之，则人思自劝；风以靡之，可不训自革。反本还源，庶可跂踵。”[①]建议得到了顺帝认可，但不知“缉理旧声”具体有何收获。

《宋书·乐志》也考证了一些曲目表演情况。如《肆夏》乐歌四章题下注云：“客入，于四厢振作《于铄曲》。皇帝当阳，四厢振作《将将曲》。皇帝入变服，四厢振作《于铄》、《将将》二曲。又黄钟、太簇二厢作《法章》、《九功》二曲。”[②]“《但歌》四曲，出自汉世。无弦节，作伎，最先一人倡，三人和。魏武帝尤好之。时有宋容华者，清彻好声，善倡此曲，当时特妙。自晋以来，不复传，遂绝。《相和》，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。”[③]从中可见《但歌》表演方式和善于歌唱此曲之歌者宋荣华和爱听此曲之魏武帝，可见相和歌表演情况以及相和歌到曹魏流传情况及其相关人物。

萧子显《南齐书·乐志》在记录南齐郊庙、朝会、舞曲、俳歌等歌辞同时，偶尔也涉及表演情况。如云：“《宣烈舞》，执干戚。郊庙奏，平冕，黑介帻，玄衣裳，白领袖、绛领袖中衣，绛合幅袴，绛袜。朝廷，则武冠，赤帻，生绛袍单衣，绢领袖，皂领袖中衣，虎文画合幅袴，白布彩，皆黑韦缇。”[④]可见该舞舞具和舞者服饰。

智匠《古今乐录》，《隋书·经籍志》著录为十二卷，《旧唐书·经籍志》《新唐书·艺文志》《宋史·艺文志》著录均为十三卷。宋代以后不见著录。《清史稿·艺文志》著录一卷本《古今

① 〔梁〕沈约：《宋书》，第19卷，中华书局，1974年版，第552—553页。

② 〔梁〕沈约：《宋书》，第20卷，中华书局，1974年版，第594页。

③ 〔梁〕沈约：《宋书》，第21卷，中华书局，1974年版，第603页。

④ 〔梁〕萧子显：《南齐书》，第11卷，中华书局，1972年版，第190页。

乐录》,系后人从《乐府诗集》等著作中辑录而成。

《古今乐录》是郭茂倩编撰《乐府诗集》的重要资料,在郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、杂歌谣辞中都有征引。近代曲辞没有征引,新乐府辞征引一处以考察曲名来源。说明《古今乐录》记述乐曲种类很全面,不同于张录、王录只专注于相和歌。《古今乐录》学术研究意味浓厚,曰《古今乐录》,有集前代乐录大成之意。其内容主要有:

首先,说明乐府器物。如《初学记·雅乐》在谈到八音时说:"释智匠《乐录》曰:'金为钟镈镯铙,石为磬,丝为琴瑟箜篌筝筑琵琶,竹为箎笛龠箫管,匏为笙簧竽,土为埙缶,革为鼓,木为柷敔也。'"[①]《初学记·琴》在谈到琴之形制时说:"释智匠《乐录》曰:文王加一,武王加一,今称二弦为文武弦。"[②]再如《太平御览》引《古今乐录》曰:"白纻舞,案:辞有巾袍之言。纻本吴地所出,宜是吴舞也。晋徘徊歌曰:'交交白绪,节节为双。'吴音呼绪为纻。疑白绪即白纻也。"[③]

其次,描述具体作品音乐形态。如《乐府诗集》《莫愁乐》解题引《古今乐录》曰:"《莫愁乐》亦云蛮乐,旧舞十六人,梁八人。"[④]《江陵乐》解题云:"《江陵乐》,旧舞十六人,梁八人。"[⑤]

再次,记述乐曲流传情况。例如《乐府诗集》吴声歌曲解题

---

① 〔唐〕徐坚等:《初学记》,第15卷,中华书局,1962年版,第365页。

② 〔唐〕徐坚等:《初学记》,第16卷,中华书局,1962年版,第385页。

③ 〔宋〕李昉等:《太平御览》,第574卷,中华书局,1960年版,第2593页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第48卷,上海古籍出版社,1998年版,第541页。

⑤ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第49卷,上海古籍出版社,1998年版,第549页。

引《古今乐录》云:“吴声歌……存者有《乌噪林》《浮云驱》《雁归湖》《马让》,馀皆不传。吴声十曲:一曰《子夜》……十曰《团扇郎》,并梁所用曲。《凤将雏》以上三曲,古有歌,自汉至梁不改,今不传。”[①]从《古今乐录》中可以看到梁代乐曲表演情况。如《乐府诗集》《梁大壮大观舞歌二首》解题引《古今乐录》曰:“梁改《宣烈》为《大壮》,即周《武舞》也。改《凯容》为《大观》,即舜《韶舞》也。陈以《凯容》乐舞用之郊庙,而《大壮》《大观》犹同梁舞,所谓祠用宋曲,宴准梁乐,盖取人神不杂也。”[②]录中还记录一些歌辞及其本事。

(二)歌辞著录情况。南朝人作有许多歌录。《隋书·经籍志》著录有《乐府歌辞钞》一卷、《歌录》十卷、《古歌录钞》二卷、《吴声歌辞曲》一卷、《陈郊庙歌辞》三卷、《乐府歌诗》二十卷、《乐府歌诗》十二卷、《乐府三校歌诗》十卷、《乐府歌辞》九卷、《太乐歌诗》八卷、《歌辞》四卷、《宋太始祭高禖歌辞》十一卷、《齐三调雅辞》五卷、《古今九代歌诗》七卷、《三调相和歌辞》五卷、《三调诗吟录》六卷、《奏鞞铎舞曲》二卷、《太乐备问锺铎律奏舞歌》四卷,“又有鼓吹、清商、乐府、宴乐、高禖、鞞、铎等《歌辞舞录》,凡十部。”[③]《新唐书·艺文志》著录有谢灵运《新录乐府集》十一卷。可惜这些歌录没有一部完整保存至今。

《宋书·乐志》记录了大量刘宋以前乐府歌辞。《宋书·乐志》共有四卷,后三卷均记录歌辞。共收歌辞七十题三百一十

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第44卷,上海古籍出版社,1998年版,第500—501页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第52卷,上海古籍出版社,1998年版,第587页。

③ 〔唐〕魏徵等:《隋书》,第35卷,中华书局,1973年版,第1085页。

一篇，按《乐府诗集》分类，这些歌辞分布在郊庙、燕射、鼓吹、相和等几类当中。虽然《史记》《汉书》就已经开始收录歌辞，但收录是举例式的，不作全部收录，《宋书》比较系统地收录歌辞，保存歌辞意识十分明确，很多汉魏乐府歌辞都因《宋书》收录得以流传至今。在收录时又注意分门别类，如郊庙、享宴、相和、舞曲、鼓吹等。更为可贵的是在记录歌辞中有意识保留歌辞表演痕迹。如分解标记。魏文帝《燕歌行》分为七解："秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜。（一解）群燕辞归鹄南翔，念君客游多思肠。（二解）慊慊思归恋故乡，君何淹留寄它方。（三解）贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘。（四解）不觉泪下沾衣裳，援瑟鸣弦发清商。（五解）短歌微吟不能长，明月皎皎照我床。（六解）星汉西流夜未央，牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁。（七解）"[①]再如重复标记。如魏武帝《秋胡行》标记："愿‖登‖泰‖华‖山‖，神‖人‖共‖远‖游‖。……盛壮智惠，殊不再来。爱时进趣，将以惠谁。泛泛放逸，亦同何为。歌以言志，戚戚欲何念？（五解）"[②]再如声辞标记。如《巾舞》歌诗一篇："吾不见公莫时吾何婴公来婴姥时吾哺声……吾去时母何何吾吾。"[③]其《今鼓吹铙歌辞》题下写道："乐人以音声相传，训诂不可复解。"[④]不可解也收，说明他有意保留歌辞原貌。

《南齐书·乐志》记录了南齐郊庙歌辞、朝会乐辞、舞曲歌辞、俳歌辞等。在记录歌辞时，特别注意标记这些歌辞创作沿革情况。如云："皇帝初献，奏《文德宣烈之乐》：'营泰畤，定天衷。

① 〔梁〕沈约：《宋书》，第21卷，中华书局，1974年版，第609页。
② 〔梁〕沈约：《宋书》，第21卷，中华书局，1974年版，第611—612页。
③ 〔梁〕沈约：《宋书》，第22卷，中华书局，1974年版，第635—636页。
④ 〔梁〕沈约：《宋书》，第22卷，中华书局，1974年版，第660页。

思心绪,谋筵从。(此下除二句。)田烛置,權火通。大孝昭,国礼融。(此一句改,馀皆颜辞,此下又除二十二句。)'"[1]"《前舞》阶步歌辞(新辞)"[2]"《前舞凯容》歌诗(旧辞)"[3]人们根据这些标记,很容易区分这些歌辞制作时作者情况、沿革情况。其歌辞分类也值得重视。

(四)南朝乐府诗学。刘宋以后乐府作为诗体概念被人普遍使用,诗歌创变多在乐府诗中完成,人们谈诗论艺时会经常涉及乐府,乐府诗学至此进入了一个新阶段。

曹魏乐府创作主要由三祖完成,西晋乐府创作都是朝中重臣,南朝乐府诗作者身份逐渐放开,乐府仪式功用逐渐淡化,文学特性日益受到重视。魏晋以来皆以鼓吹曲述开国功德,而齐永明年间,沈约、谢朓等人作鼓吹曲,但"赋鼓吹曲名"而已。沈约为梁朝制作郊庙歌辞,萧子云认为不够典雅。武帝敕云:"郊庙歌辞,应须典诰大语,不得杂用子史文章浅言;而沈约所撰,亦多舛谬。"[4]以沈约之学问,并非不谙经典,而是不愿意受经典局限,才"杂用子史文章浅言"的。曹魏时乐府既有很强仪式功能又高度个性化,得益于曹氏父子过人之才华。到南朝更多诗人把乐府诗当作一种抒情诗体。魏晋诗人创作乐府题目上有时会标记"拟"字,说明是在给乐府作诗。南朝诗人创作乐府开始在诗体题上标记"代"、"当"、"赋"等字,说明所作只是当作乐府或赋咏某事而已。

人们也越来越多地以文学特性来评价乐府诗创作。永明年

① 〔梁〕萧子显:《南齐书》,第11卷,中华书局,1972年版,第169页。
② 〔梁〕萧子显:《南齐书》,第11卷,中华书局,1972年版,第188页。
③ 〔梁〕萧子显:《南齐书》,第11卷,中华书局,1972年版,第189页。
④ 〔唐〕姚思廉:《梁书》,第35卷,中华书局,1973年版,第514页。

间萧子良率文士作《永明乐歌》,释宝月辞就得到了齐武帝特别欣赏。《南齐书·乐志》云:"《永平乐歌》者,竟陵王子良与诸文士造奏之。人为十曲。道人释宝月辞颇美,上常被之管弦,而不列于乐官也。"[①]再如《南史·王子云传》又载:"江夏费昶……善为乐府……武帝重之,敕曰:'才意新拔,有足嘉异。'"[②]释宝月、费昶皆因文学成功受到了皇帝赏识。沈约也开始使用诗歌话语体系来评价乐府。他认为乐府应该继承古代献诗传统,歌咏当下之事,对时政有所裨益。他还以雅郑区分乐府。其《宋书·志序》云:"今《志》自郊庙以下,凡诸乐章,非淫哇之辞,并皆详载。"[③]到《文心雕龙》专设"乐府"篇,乐府正式进入诗学批评范畴。

《文心雕龙·乐府》所述不出《史记》《汉书》,持论也是老生常谈,但他明确将乐府当作一种文体论述,并描述各家乐府文学特性,诚属难能可贵。如云:"至于魏之三祖,气爽才丽,宰割辞调,音靡节平。观其'北上'众引,'秋风'列篇,或述酣宴,或伤羁戍,志不出于慆荡,辞不离于哀思。虽三调之正声,实《韶》、《夏》之郑曲也。……若夫艳歌婉娈,怨诗诀绝,淫辞在曲,正响焉生?然俗听飞驰,职竞新异,雅咏温恭,必欠伸鱼睨;奇辞切至,则拊髀雀跃;诗声俱郑,自此阶矣!"[④]刘勰还主张乐府辞贵俭约:"凡乐辞曰诗,咏声曰歌,声来被辞,辞繁难节。故陈思称'左延年闲于增损古辞,多者则宜减之',明贵约也。观高祖之咏'大风',孝武之叹'来迟',歌童被声,莫敢不协。子建

① 〔梁〕萧子显:《南齐书》,第11卷,中华书局,1972年版,第196页。
② 〔唐〕李延寿:《南史》,第72卷,中华书局,1975年版,第1783页。
③ 〔梁〕沈约:《宋书》,第11卷,中华书局,1974年版,第205页。
④ 詹锳:《文心雕龙义证》,上海古籍出版社,1989年版,第243—255页。

士衡,咸有佳篇,并无诏伶人,故事谢丝管,俗称乖调,盖未思也。”[①]明确揭示出乐府体裁特点。刘勰还说:“昔子政品文,诗与歌别,故略具乐篇,以标区界。”[②]标举乐府诗体意识相当明确。

钟嵘《诗品》也曾论及乐府。如云:“昔《南风》之词,《卿云》之颂,厥义夐矣。”[③]“陈思赠弟,仲宣《七哀》……惠连《捣衣》之作,斯皆五言之警策者也。”[④]“《团扇》短章,词旨清捷,怨深文绮,得匹妇之致。”[⑤]也是从文学角度来论述乐府。萧统编《文选》将乐府诗单列,说明乐府诗体概念更加深入人心。

三、北朝乐府学。所谓北朝,主要指北魏,其他各朝国祚不长。从北齐魏收撰《魏书·乐志》中可以得见北朝乐府学之一斑。

(一)乐府活动情况。《魏书·乐志》较为详细地记录了西晋乐府经永嘉之乱后流传过程:“永嘉已下,海内分崩,伶官乐器,皆为刘聪、石勒所获,慕容俊平冉闵,遂克之。王猛平邺,入于关右。苻坚既败,长安纷扰,慕容永之东也,礼乐器用多归长子,及垂平永,并入中山。自始祖内和魏晋,二代更致音伎;穆帝为代王,愍帝又进以乐物;金石之器虽有未周,而弦管具矣。逮太祖定中山,获其乐县,既初拨乱,未遑创改,因时所行而用之。世历分崩,颇有遗失。”[⑥]书中还记录了北魏重建乐府的一系列

① 詹锳:《文心雕龙义证》,上海古籍出版社,1989年版,第257—260页。
② 詹锳:《文心雕龙义证》,上海古籍出版社,1989年版,第263页。
③ 曹旭:《诗品集注》,上海古籍出版社,2011年版,第1页。
④ 曹旭:《诗品集注》,上海古籍出版社,2011年版,第459页。
⑤ 曹旭:《诗品集注》,上海古籍出版社,2011年版,第113页。
⑥ 〔北齐〕魏收:《魏书》,第109卷,中华书局,1974年版,第2827页。

重要活动。如“天兴元年冬，诏尚书吏部郎邓渊定律吕，协音乐”，[①]作郊庙乐舞之事。“(天兴)六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂伎”[②]事。从中可以看出，随着汉化程度逐步加深，北魏在于制礼作乐上投入很多精力，旨在恢复汉晋规模体制。

志中对南朝乐曲流传到北朝情况记录尤显珍贵：“初，高祖讨淮、汉，世宗定寿春，收其声伎。江左所传中原旧曲，《明君》《圣主》《公莫》《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓《清商》。至于殿庭飨宴兼奏之。其圜丘、方泽、上辛、地祇、五郊、四时拜庙、三元、冬至、社稷、马射、籍田，乐人之数，各有差等焉。”[③]说明南北对峙期间，或通过战争，或通过外交，乐府也有交流。后人把汉代相和歌和南朝吴声和西曲都叫做“清商乐”，就与北魏人这一叫法有关。《魏书》其他列传对乐府活动也有涉及。

(二)歌辞收录情况。《魏书·乐志》还记录了乐府歌辞留存情况。如云：“初，侍中崔光、临淮王彧并为郊庙歌辞而迄不施用，乐人传习旧曲，加以讹失，了无章句。后太乐令崔九龙言于太常卿祖莹曰：‘声有七声，调有七调，以今七调合之七律，起于黄钟，终于中吕。今古杂曲，随调举之，将五百曲。恐诸曲名，后致亡失，今辄条记，存之于乐府。’莹依而上之。九龙所录，或雅或郑，至于谣俗、四夷杂歌，但记其声折而已，不能知其本意。又名多谬舛，莫识所由，随其淫正而取之。乐署今见传习，其中复有所遗，至于古雅，尤多亡矣。”[④]这段话有助于考证“杂曲歌

① 〔北齐〕魏收：《魏书》，第109卷，中华书局，1974年版，第2827页。
② 〔北齐〕魏收：《魏书》，第109卷，中华书局，1974年版，第2828页。
③ 〔北齐〕魏收：《魏书》，第109卷，中华书局，1974年版，第2843页。
④ 〔北齐〕魏收：《魏书》，第109卷，中华书局，1974年版，第2843页。

辞”由来。

(三)乐府学观念。北朝也有乐府学著作。据《隋书·经籍志》著录:“《乐书》七卷(后魏丞相士曹行参军信都芳撰)、《钟磬志》二卷(公孙崇撰)。”①此二书《旧唐书·经籍志》《新唐书·艺文志》均有著录。据《古今乐录》记载信都芳精通乐理,并有独特实验。公孙崇在钟磬上也做过实验。其《请以高肇监乐务表》云:“乐府先正声,有《王夏》《肆夏》《登歌》《鹿鸣》之属六十馀韵,又有《文始》《五行》《勺舞》。太祖初兴,置《皇始》之舞,复有吴夷、东夷、西戎之舞。乐府之内,有此七舞。太和初,郊庙但用《文始》《五行》《皇始》三舞而已。窃惟周之文武,颂声不同;汉之祖宗,庙乐又别。伏惟皇魏,四祖三宗,道迈隆周,功超鸿汉,颂声庙乐,宜有表章,或文或武,以旌功德。”②从中可见北朝人制礼作乐观念。

第三节 隋唐五代乐府学

隋唐国力强盛,乐府规模扩大,乐府名家辈出。与之相应,乐志、乐典、乐议、乐记、解题、琴学著作均有问世,乐府诗学成就空前。五代乐府学趋于衰落,但也有一些成就。

一、隋代乐府学。隋朝统一南北,乐府活动兴盛,乐府学进入了一个新的历史阶段。

(一)乐府活动。据《隋书·音乐志上》记载,隋文帝开国以后十分重视乐府建设,开皇二年就召集群臣讨论音乐。但议乐

① 〔唐〕魏徵等:《隋书》,第32卷,中华书局,1973年版,第926—927页。

② 〔北齐〕魏收:《魏书》,第109卷,中华书局,1974年版,第2831页。

者才能高下不一,品行忠奸混杂,文帝不能明辨,未能取得理想效果。这就是历史上有名的“开皇乐议”。乐议涉及许多音乐知识和前朝乐府故事。

《隋书·音乐志上》还追述了梁武帝“制定礼乐”之事:“是时对乐者七十八家,咸多引流略,浩荡其词,皆言乐之宜改,不言改乐之法。帝既素善钟律,详悉旧事,遂自制定礼乐。”①于是“定郊禋宗庙及三朝之乐”,制作鼓吹曲辞,更造新声乐曲。南朝乐府建设至梁达到鼎盛。陈朝“并用梁乐,唯改七室舞辞”,“天嘉元年,文帝始定圆丘、明堂及宗庙乐”。“及后主嗣位,耽荒于酒,视朝之外,多在宴筵。尤重声乐,遣宫女习北方箫鼓,谓之《代北》,酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲,与幸臣等制其歌辞,绮艳相高,极于轻薄。男女唱和,其音甚哀。”②这些记录多少可补梁、陈两史不设乐志之失。《隋书·音乐志中》还追述了北朝自北魏乐府活动情况。

(二)音乐建制。《隋书·音乐志》详细记录了隋代音乐建制、乐器使用情况以及乐曲名称。这对于清晰描述出隋代乐府音乐形态很有帮助。如七部伎:“始开皇初定令,置《七部乐》:一曰《国伎》,二曰《清商伎》,三曰《高丽伎》,四曰《天竺伎》,五曰《安国伎》,六曰《龟兹伎》,七曰《文康伎》。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。其后牛弘请存《鞞》《铎》《巾》《拂》等四舞,与新伎并陈。……及大业中,炀帝乃定《清乐》《西凉》《龟兹》《天竺》《康国》《疏勒》《安国》《高丽》《礼

① 〔唐〕魏徵等:《隋书》,第13卷,中华书局,1973年版,第288—289页。
② 〔唐〕魏徵等:《隋书》,第13卷,中华书局,1973年版,第306—309页。

毕》,以为《九部》。乐器工衣创造既成,大备于兹矣。"[①]具体如对清乐记载:"《清乐》其始即《清商三调》是也,并汉来旧曲。乐器形制,并歌章古辞,与魏三祖所作者,皆被于史籍。属晋朝迁播,夷羯窃据,其音分散。苻永固平张氏,始于凉州得之。宋武平关中,因而入南,不复存于内地。及平陈后获之。高祖听之,善其节奏,曰:'此华夏正声也。昔因永嘉,流于江外,我受天明命,今复会同。虽赏逐时迁,而古致犹在。可以此为本,微更损益,去其哀怨,考而补之。以新定律吕,更造乐器。'其歌曲有《阳伴》,舞曲有《明君》《并契》。其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、箫、篪、埙等十五种,为一部。工二十五人。"[②]再如对《龟兹》记载:"《龟兹》者,起自吕光灭龟兹,因得其声。吕氏亡,其乐分散,后魏平中原,复获之。其声后多变易。至隋有《西国龟兹》《齐朝龟兹》《土龟兹》等,凡三部。开皇中,其器大盛于闾干。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等,皆妙绝弦管,新声奇变,朝改暮易,持其音技,估衒公王之间,举时争相慕尚。……炀帝不解音律,略不关怀。后大制艳篇,辞极淫绮。令乐正白明达造新声,创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲,掩抑摧藏,哀音断绝。"[③]

(三)乐府学著述。隋朝国祚不长,却出现了很多乐录著作。《隋书·经籍志》著录有《乐论》一卷(卫尉少卿萧吉撰)、

① [唐]魏徵等:《隋书》,第15卷,中华书局,1973年版,第376—377页。

② [唐]魏徵等:《隋书》,第15卷,中华书局,1973年版,第377—378页。

③ [唐]魏徵等:《隋书》,第15卷,中华书局,1973年版,第378—379页。

《乐杂书》三卷、《乐元》一卷（魏僧撰）、《管弦记》十卷（凌秀撰）、《乐要》一卷（何妥撰）、《乐部》一卷、《春官乐部》五卷、《乐府声调》六卷（岐州刺史、沛国公郑译撰）、《乐府声调》三卷（郑译撰）、《乐经》四卷、《琴操钞》二卷、《琴操钞》一卷、《琴谱》四卷（戴氏撰）、《琴经》一卷、《琴说》一卷、《琴历头簿》一卷、《新杂漆调弦谱》一卷、《乐谱》四卷、《乐谱集》二十卷（萧吉撰）、《乐略》四卷、《乐律义》四卷（沈重撰）、《钟律义》一卷、《乐簿》十卷、《大隋总曲簿》一卷、《推七音》二卷（并尺法）、《乐论事》一卷、《乐事》一卷、《正声伎杂等曲簿》一卷、《太常寺曲名》一卷、《太常寺曲簿》十一卷、《歌曲名》五卷、《历代乐名》一卷、《乐悬图》一卷、《钟律纬辩宗见》一卷、《当管七声》二卷（魏僧撰）、《黄钟律》一卷。[①] 涉及乐论、琴学、乐谱、曲簿，内容之丰，数量之多，前所未有。

在众多乐府学著作中歌录是最大亮点。考《隋书·经籍志》及其研究著作，隋人撰写歌录可能有"《古乐府》八卷、《乐府歌辞钞》一卷、《歌录》十卷、《古歌录钞》二卷、《乐府歌诗》二十卷（秦伯文撰）、《乐府歌诗》十二卷、《乐府三校歌诗》十卷、《乐府歌辞》九卷、《古今九代歌诗》七卷（张湛撰）、《三调相和歌辞》五卷、《三调诗吟录》六卷、《奏鞞铎舞曲》二卷、《太乐备问锺铎律奏舞歌》四卷（郝生撰）、《乐府新歌》十卷（秦王记室崔子发撰）、《乐府新歌》二卷（秦王司马殷僧首撰）"以及"鼓吹、清商、乐府、宴乐、高禖、鞞、铎等《歌辞舞录》（凡十部）"。[②] 说明时人重视收录和保存乐府歌诗。可惜这些歌录到唐代多已亡

① 〔唐〕魏徵等：《隋书》，第32卷，中华书局，1973年版，第926—927页。

② 〔唐〕魏徵等：《隋书》，第35卷，中华书局，1973年版，第1085页。

佚。好在《隋书·音乐志》记录了大量郊庙歌辞,可补这些歌录亡佚之缺憾。这些歌辞有沈约所制歌诗三十曲,陈朝所改"七室舞辞",北齐郊庙歌辞,北周郊庙歌辞,以及隋郊庙歌辞。

隋朝乐府学著作大量涌现与开皇乐议有关。《隋书·万宝常传》云:"开皇之世,有郑译、何妥、卢贲、苏夔、萧吉,并讨论坟籍,撰著乐书,皆为当世所用。"[①]万宝常是个很有天才的乐工,他曾撰有《乐谱》六十四卷。本传云:"开皇初,沛国公郑译等定乐,初为黄钟调。宝常虽为伶人,译等每召与议,然言多不用。……并撰《乐谱》六十四卷。"[②]可惜这六十四卷《乐谱》没有保留下来。

(四)乐府诗学。隋代思想家王通,据六经作《续书》《续诗》《礼论》《乐论》《赞易》《元经》。其中《续诗》就是以乐府接续《诗经》,乐府地位得到了空前提高,以至于无以复加,影响极其深远。《续诗》今不存,从相关文献可知是选三百篇乐府以续《诗经》。杨炯《王勃集序》说文中子曾"甄正乐府,取其雅奥,为三百篇以续《诗》"。[③] 而杜淹《文中子世家》则说:"《续诗》三百六十篇,列为十卷。"[④]

从《中说》相关议论文字中得知,王通认为《续诗》和孔子整理《诗三百》一样。他表示:"《续诗》可以讽,可以达,可以荡,可以独处;出则悌,入则孝;多见治乱之情。"[⑤]与孔子说《诗》可以兴、观、群、怨很相似。《中说·事君篇》又载:"薛收问《续诗》。

① 〔唐〕魏徵等:《隋书》,第78卷,中华书局,1973年版,第1785页。
② 〔唐〕魏徵等:《隋书》,第78卷,中华书局,1973年版,第1784页。
③ 〔清〕董诰等:《全唐文》,第191卷,中华书局,1983年版,第1932页。
④ 张沛:《中说校注·附录》,中华书局,2013年版,第269页。
⑤ 张沛:《中说校注》,第2卷,中华书局,2013年版,第65—66页。

子曰:'有四名焉,有五志焉。何谓四名?一曰化,天子所以风天下也;二曰政,蕃臣所以移其俗也;三曰颂,以成功告于神明也;四曰叹,以陈诲立诫于家也。凡此四者,或美焉,或勉焉,或伤焉,或恶焉,或诫焉,是谓五志。'"[①]解释诗作时也努力发掘诗中深义。如《中说·周公篇》载:"子曰:'《大风》安不忘危,其霸心之存乎?《秋风》乐极哀来,其悔志之萌乎?'"[②]与汉儒解释《诗经》做法相似。

王通无意于建构乐府诗学,但他以乐府比附《诗经》,以序诗之法解释乐府,给乐府以新定位,在乐府诗学史上留下了浓重一笔。

二、唐代乐府活动。唐承隋南北文化融合之格局,蕴海纳四方文化之心胸,多位皇帝酷爱音乐,李白、王维、白居易等大诗人积极参与,乐府活动空前繁荣,乐府学著述十分丰富。从中可以清楚地看到许多音乐作品制作过程、表演方式、流变情况以及诗人参与创作情况。

(一)乐志。《旧唐书·音乐志》《新唐书·礼乐志》对唐代乐府活动都有详细记录。《乐府诗集》征引《旧唐书》共三十三次,征引《新唐书》八次。

《旧唐书·音乐志一》主要记述了初唐武德、贞观年间祖孝孙等人"斟酌南北,考以古音,作为大唐雅乐"[③],《秦王破阵乐》《功成庆善乐》制作以及施用,高宗与群臣制作《白雪歌》,自制《神宫大乐》《越古长年乐》等情况,玄宗御勤政楼表演《倾杯

① 张沛:《中说校注》,第3卷,中华书局,2013年版,第84—85页。

② 张沛:《中说校注》,第4卷,中华书局,2013年版,第112页。

③ 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第28卷,中华书局,1975年版,第1041页。

乐》《破阵乐》《太平乐》《上元乐》《圣寿乐》以及教授梨园弟子等情况。《旧唐书·音乐志二》记述了九部乐、十部乐、立部伎、坐部伎表演情况及代表曲目。《旧唐书·音乐志三、四》主要记录郊庙歌辞及表演情况。

《新唐书·礼乐志第十一》主要记述雅乐制作和沿革，对《大唐雅乐》表演情况记述较旧志详细。新志记述文舞《治康》、武舞《凯安》表演情况也很详细。新志还记述了从献祖到昭宗庙舞名称。对《秦王破阵乐》《功成庆善乐》制作和表演情况记述与旧志略异。对九部乐来历及表演用器记录则多沿隋志。《新唐书·礼乐志第十二》记录了俗乐二十八调。对坐部伎、立部伎表演曲目记述也较详细。记载玄宗参与乐府活动尤其详细。如云："唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。"[①]足见盛唐乐府活动之繁盛。对安史之乱以后乐府恢复情况，以及历代皇帝制作和接受四方进献乐曲情况记录也很详细。

两《唐书》其他纪、志、传也有关于唐代乐府活动的零星记录。

(二)乐典。现存唐代政书《唐六典》《通典》都是记录唐代乐府活动的珍贵资料。《乐府诗集》征引《通典》共有二十次。

《唐六典》开元二十七年成书。最初由玄宗列出六个条目，多位集贤院学士历时十几年编纂完成，署名李林甫等撰。体例是先列各官署名称，再解释官署职能及其历史沿革。卷十四为"太常寺"，详细记述了开元年间太常寺各署设置和职能。注释根据当时太常寺实际运行情况而作，因此相当于太常寺"工作

① 〔宋〕欧阳修、宋祁等：《新唐书》，第22卷，中华书局，1975年版，第477页。

指南”。例如对“十部伎”的注释:“凡大燕会,则设十部之伎于庭,以备华夷:一曰燕乐伎,有景云乐之舞、庆善乐之舞、破阵乐之舞、承天乐之五;二曰清乐伎;三曰西凉伎;四曰天竺伎;五曰高丽伎;六曰龟兹伎;七曰安国伎;八曰疏勒伎;九曰高昌伎;十曰康国伎。”[①]对各伎表演人数和使用乐器都有说明。例如对“清乐伎”的注释:“编钟、编磬各一架,瑟、弹琴、击琴、琵琶、箜篌、筝、筑、节鼓各一,歌二人,笙、长笛、箫、篪各二,吹叶一人,舞者四人。”[②]后来新旧志相关记载与之类似。新志把九部伎统称为“燕乐”,而《唐六典》并不如此。

《通典·乐》由中唐人杜佑于贞元十七年撰成,记述乐府活动尤其详细,且追本溯源,有助于考察乐府活动来龙去脉。共分七卷,条目清晰。具体是:第一,历代沿革上;第二,历代沿革下;第三,十二律、五声八音名义、五声十二律旋相为宫、五声十二律相生法、历代制造;第四,权量、八音、乐悬;第五,歌、杂歌曲、舞、杂舞曲;第六,清乐、坐立部伎、四方乐、散乐、前代杂乐;第七,《郊庙宫悬备舞议》等二十六组关于礼仪用乐的奏议。[③] 虽然材料多见于前代史志,但似此梳理乐曲演变脉络,可成各曲之小史。《通典》记录唐代乐府活动十分真切,两《唐书》乐志多有取材。例如清乐在宫廷沿革情况,从献祖到昭宗庙舞名称,都取材于《通典》。

作为政书,《通典》记录乐府活动与正史不同,它细分纲目,

---

① 〔唐〕李林甫等撰,陈仲夫点校:《唐六典》,第 14 卷,中华书局,1992 年版,第 404—405 页。

② 〔唐〕李林甫等撰,陈仲夫点校:《唐六典》,第 14 卷,中华书局,1992 年版,第 404 页。

③ 〔唐〕杜佑:《通典》,第 141 卷,中华书局,1988 年版,第 3588—3589 页。

内容详备,工具性强。《通典》还注意追索事件发生依据,学术意味很强。例如唐代郊庙雅乐名《十二和》,《通典》就引《礼记》中两段话加以说明:“大乐与天地同和”,“治世之音,安以乐,其政和。”[①]而新旧志只取前一句。旧志云:“按《礼记》云,‘大乐与天地同和’,故制十二和之乐,合三十一曲,八十四调。”[②]新志云:“初,祖孝孙已定乐,乃曰大乐与天地同和者也,制《十二和》,以法天之成数,号《大唐雅乐》。”[③]《通典》收录二十六组礼仪用乐奏议。例如第一组《郊庙宫悬备舞议》综合了魏、宋、梁、唐十多人议论。历代音乐沿革,儒生多有议论,莫不引经据典,很有学术含量。正史乐志偶尔收录一些,但像《通典》这样将其分二十六个专题收录,前所未有,充分体现了《通典》的学术性。

与《通典》类似著作还有《唐会要》。《乐府诗集》征引《唐会要》共七次。《唐会要》,撰者署名宋王溥,其实百分之八十出自唐人之手。《宋史·王溥传》云:“溥好学,手不释卷,尝集苏冕《会要》及崔弦《续会要》,补其阙漏,为百卷,曰《唐会要》。”[④]苏冕《会要》四十卷记载唐初至德宗九朝事,崔弦《续会要》四十卷记载德宗至宣宗朝事。王溥续宣宗至唐末事,成二十卷。因此《唐会要》主要是唐人著作。

《唐会要》记述音乐主要在卷三十二至三十四,设“雅乐上”、“雅乐下”、“太常乐章”、“凯乐”、“燕乐”、“清乐”、“散乐”、“破阵乐”、“庆善乐”、“诸乐”、“四夷乐”、“东夷二国乐”、

① 〔唐〕杜佑:《通典》,第143卷,中华书局,1988年版,第3655页。
② 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第28卷,中华书局,1975年版,第1041页。
③ 〔宋〕欧阳修、宋祁等:《新唐书》,第21卷,中华书局,1975年版,第464页。
④ 〔元〕脱脱等:《宋史》,第249卷,中华书局,1977年版,第8801页。

“南蛮诸国乐”、“西戎五国乐”、“北狄三国乐”、“论乐”、“杂录”等子目。部分内容录自《通典》，但有关唐代乐府活动内容远较《通典》详细，两《唐书》乐志记录都不及《唐会要》详赡。

例如关于天宝十三载改乐名事就不见于两《唐书》乐志：“司空杨国忠、左相陈希烈奏：‘中使辅璆琳至，奉宣进止，令臣将新曲名一本，立石刊于太常寺者，今既传之乐府，勒在贞珉，仍望宣付所司，颁示中外。’敕旨：‘所请依。’”[①]许多乐名不见其他史籍。《唐会要》特别注意标注太常乐章歌辞留存情况和歌辞作者情况。如“飨德明兴圣皇帝庙酌献并奏长发之舞，乐章九”下注云：“吏部侍郎李纾撰。”“天宝元年四月十四日有司奏请降神用混成之乐，送神用太一之乐，乐章十一”注云：“检撰人，未获。”[②]说明编纂时曾努力寻找歌辞作者。再如卷二十二记祠龙池乐章撰写过程：“开元二年闰二月诏，令祠龙池。六月四日，右拾遗蔡孚献《龙池篇》，集王公卿士以下一百三十篇，太常寺考其词合音律者为《龙池篇乐章》，共录十首。”注云：“紫微令姚元之，右拾遗蔡孚，太府少卿沈佺期，黄门侍郎卢怀慎，殿中监姜皎，吏部尚书崔日用，紫微侍郎苏颋，黄门侍郎李义府，工部侍郎姜晞，兵部侍郎裴漼等更为乐章。”[③]

（三）乐记。《旧唐书·经籍志上》著录乐府学著作有：《乐经》三十卷（季玄楚撰）、《乐书要录》十卷（大圣天后撰）、《乐略》四卷（元殷撰）、《声律指归》一卷（元殷撰）、《琴操》三卷（孔衍撰）、《琴谱》四卷（刘氏、周氏等撰）、《琴谱》二十一卷（陈怀

① 〔宋〕王溥：《唐会要》，第33卷，上海古籍出版社，2006年版，第721页。

② 〔宋〕王溥：《唐会要》，第33卷，上海古籍出版社，2006年版，第703页。

③ 〔宋〕王溥：《唐会要》，第22卷，上海古籍出版社，2006年版，第503—504页。

撰)、《琴叙谱》九卷(赵耶律撰)、《琴集历头拍簿》一卷、《外国伎曲》三卷、《论乐事》二卷、《外国伎曲名》一卷、《历代曲名》一卷、《推七音》一卷、《十二律谱义》一卷、《鼓吹乐章》一卷、《古今乐记》八卷(李守真撰)。[①] 这些书可分为几类:第一类是乐论类,如《乐经》《乐书要录》《乐略》等;第二类是声律著作,如《声律指归》《推七音》《十二律谱义》等;第三类是琴书,如《琴操》《琴谱》《琴集历头拍簿》等;第四类是曲名,如《外国伎曲名》《历代曲名》《鼓吹乐章》等;第五类是乐记,如《古今乐记》等。

《新唐书·艺文志》著录乐府学著作有:元殷《乐略》四卷、又《声律指归》一卷、翟子《乐府歌诗》十卷、又《三调相和歌辞》五卷、刘氏、周氏《琴谱》四卷、陈怀《琴谱》二十一卷、《汉魏吴晋鼓吹曲》四卷、《琴集历头拍簿》一卷、《外国伎曲》三卷、又一卷、《论乐事》二卷、《历代曲名》一卷、《推七音》一卷、《十二律谱义》一卷、《鼓吹乐章》一卷、李守真《古今乐记》八卷、武后《乐书要录》十卷、赵邪利《琴叙谱》九卷、张文收《新乐书》十二卷、刘贶《太乐令壁记》三卷、徐景安《历代乐仪》三十卷、崔令钦《教坊记》一卷、吴兢《乐府古题要解》一卷、郗昂《乐府古今题解》三卷(一作王昌龄)、段安节《乐府杂录》一卷(文昌孙)、窦琎《正声乐调》一卷、玄宗《金风乐》一卷、萧祐《无射商九调谱》一卷、赵惟暕《琴书》三卷、陈拙《大唐正声新址琴谱》十卷、吕渭《广陵止息谱》一卷、李良辅《广陵止息谱》一卷、李约《东杓引谱》一卷(勉子,兵部员外郎)、齐嵩《琴雅略》一卷、王大力《琴声律图》一卷、陈康士《琴谱》十三卷(字安道,僖宗时人)、又《琴调》四

① 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第46卷,中华书局,1975年版,第1975—1976页。

卷、《琴谱》一卷、《离骚谱》一卷、赵邪利《琴手势谱》一卷、南卓《羯鼓录》一卷。[①] 可见新志除旧志著录五类著作外，又增加了歌录和解题两类著作。

两《唐书》著录还可能有遗漏。《宋史・艺文志》著录唐人乐府著作有：《琴谱》六卷、《唐宗庙用乐仪》一卷、《唐肃明皇后庙用乐仪》一卷、崔令钦《教坊记》一卷、吴兢《乐府古题要解》二卷、王昌龄《续乐府古解题》一卷、刘贶《大乐令壁记》三卷、《大乐图义》一卷（不知作者）、田琦《声律要诀》十卷、薛易简《琴谱》一卷、段安节《琵琶录》一卷、又《乐府杂录》二卷、《乐府古题》一卷、陆鸿渐《教坊录》一卷、李勉《琴说》一卷、陈拙《琴籍》九卷、徐景安《新纂乐书》三十卷、赵惟简《琴书》三卷。[②] 有些两《唐书》未予著录。晁公武《郡斋读书志》卷二"乐类"就收录唐人著作除了《乐府杂录》《羯鼓录》《教坊记》《琵琶故事》以外，还著录有田畴《声律要诀》十卷、吴兢《古乐府》十卷、《乐府古题要解》二卷、李康成《玉台后集》十卷。[③]

在上述几类著作，乐论类重在理论，琴谱类专门论琴，声律类专论声律，曲名类专记曲名，大都亡佚。唯独崔令钦《教坊记》、南卓《羯鼓录》、段安节《乐府杂录》《琵琶录》等乐记类著作留存至今。《乐府诗集》征引《教坊记》共一次，《羯鼓录》共一次，《乐府杂录》共七次，《琵琶录》共一次。

这几部著作与前代乐录有些不同，特点在于传奇述异。作

① 〔宋〕欧阳修、宋祁等：《新唐书》，第 57 卷，中华书局，1975 年版，第 1435—1437 页。

② 〔元〕脱脱等：《宋史》，第 202 卷，中华书局，1977 年版，第 5053—5054 页。

③ 孙猛：《郡斋读书志校证》，第 2 卷，上海古籍出版社，1990 年版，第 91—97 页。

者是乐府活动旁观者,有意访寻乐府故事,以资博闻。崔令钦《教坊记》序云:“诏曰:‘太常礼司,不宜典俳优杂伎。’乃置教坊,分为左右而隶焉。左骁卫将军范安及为之使。开元中,余为左金吾仓曹,武官十二三是坊中人。每请禄俸,每加访问,尽为余说之。今中原有事,漂寓江表,追思旧游,不可复得,粗有所识,即复疏之,作《教坊记》。”[①]南卓在录中表示:“会昌元年,卓因为洛阳令,数陪刘宾客、白少傅宴游,白有家僮,多佐酒。卓因谈往前三数事,二公亦应知之,谓卓曰:‘若吾友所谈,宜为文纪,不可令堙没也。’……虽不资儒者之博闻,亦助宾筵之谈话,属之好事,庶几流传。”[②]段安节序言云:“自念浅拙,聊且直书,以俟博闻者之补兹漏焉。”[③]言辞谦虚,态度却很认真,都希望把乐府事情记录下来。崔令钦在后记中明白表示意在告诫君主:“殉嗜欲近情,忘性命大节,施之于国则国败,行之于家则家坏。”[④]

任半塘《教坊记笺订》给《教坊记》内容分类如下:序、教坊制度与人事(二十则)、曲名(二百七十八曲名)、大曲名(四十六曲名)、曲调本事(五则)、崔氏后记。可见《教坊记》属于杂记著作,涉及乐府活动多个侧面,特别是对教坊故事、种种习俗的记述,生动详细。如云:“妓女入宜春院,谓之‘内人’,亦曰‘前头人’,常在上前头也。其家犹在教坊,谓之‘内人家’,四季给米。

① 任半塘:《教坊记笺订》,中华书局,2012 年版,第 2 页。

② 〔唐〕南卓:《羯鼓录》,上海古籍出版社,1988 年版,第 10—11 页。

③ 俞为民、孙蓉蓉主编:《历代曲话汇编 · 唐宋元编》,黄山书社,2006 年版,第 18 页。

④ 任半塘:《教坊记笺订》,中华书局,2012 年版,第 187 页。

其得幸者谓之'十家',给宅第,赐无异等。"[1]从中可见教坊中人习惯称呼。

对乐曲表演情况描述也细致而生动。如云:"开元十一年初,制《圣寿乐》。令诸女衣五方色衣,以歌舞之。宜春院女教一日,便堪上场,惟搊弹家弥月不成。至戏日,上亲加策励曰:'好好作!莫辱没三郎。'令宜春院人为首尾,搊弹家在行间,令学其举手也。宜春院亦有工拙,必择尤者为首尾。首既引队,众所瞩目,故须能者。乐将阕,稍稍失队,余二十许人。舞曲终,谓之'合杀',尤要快健,所以更须能者也。"[2]"《圣寿乐》舞,衣襟皆各绣一大窠,皆随其衣本色。制纯缦衫,下才及带,若短汗衫者以笼之,所以藏绣窠也。舞人初出,乐次,皆是缦衣舞。至第二叠,相聚场中,即于众中,从领上抽去笼衫,各内怀中。观者忽见众女咸文绣炳焕,莫不惊异!"[3]从中可以看到《圣寿乐》表演情况,涉及演员组成、排演情况、表演情况、表演效果等,连皇帝在表演前动员的言语都记录下来。

《教坊记》记录了二百七十八个曲名。乐府学著作中有《历代曲名》之类,但都没有流传下来,《教坊记》著录曲名就显得十分珍贵。曲名或无歌辞传世,或有歌辞传世。像《抛球乐》《清平乐》《破阵乐》《千秋乐》《泛龙舟》《长命女》《武媚娘》《杨柳枝》《浣溪沙》《浪淘沙》《想夫怜》《长相思》《拜新月》《倾杯乐》《望月婆罗门》《玉树后庭花》《渔父引》《大郎神》《胡渭州》《三台》《山鹧鸪》《醉公子》《广陵散》《穆护子》《何满子》等在《乐

---

① 任半塘:《教坊记笺订》,中华书局,2012 年版,第 12 页。

② 任半塘:《教坊记笺订》,中华书局,2012 年版,第 21 页。

③ 任半塘:《教坊记笺订》,中华书局,2012 年版,第 23 页。

府诗集》中都有歌辞留存。《教坊记》著录了四十六个大曲名，像《凉州》《伊州》《甘州》《霓裳》《后庭花》《伴侣》《柘枝》《回波乐》等亦见录于《乐府诗集》。《教坊记》还考证了《兰陵王》《踏谣娘》《乌夜啼》《安公子》《春莺啭》五个乐曲本事。

南卓《羯鼓录》前录成于唐宣宗大中二年，后录成于大中四年，记录唐玄宗、李琎、黄帆绰、宋璟、宋沇、李皋、李琬、杜鸿渐、韩皋等人善击羯鼓的故事。如云："羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。其音主太簇一均，龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之。……诸曲调如太簇曲、色俱腾、乞婆娑、曜日光等九十二曲名，玄宗所制。上洞晓音律……尤爱羯鼓玉笛，常云八音之领袖，诸乐不可为比。"①《羯鼓录》后面附了一百三十一个"诸宫曲"名，分别是"太簇宫"二十三曲，"太簇商"五十曲，"太簇角"十五曲，"诸佛曲词"十曲，"食曲"三十三曲。还注明："徵羽调与蕃部不载"。②

《乐府杂录》作者段安节，晚唐诗人段成式之子，温庭筠之婿。他精通音乐，父亲曾任太常卿，使他有条件完成这部著作。序中表示受到崔令钦《教坊记》启发而作此录："安节以幼少即好音律，故得粗晓宫商，亦以闻见数多，稍能记忆。尝见《教坊记》亦未周详，以耳目所接，编成《乐府杂录》一卷。"③

《乐府杂录》所记确实比《教坊记》系统，主要有以下几部分：第一，乐府各部，具体是雅乐部、云韶部、清乐部、鼓吹部、驱傩、熊罴部、鼓架部、龟兹部、胡部。内容涉及体制、乐器、舞衣、

---

① 〔唐〕南卓：《羯鼓录》，上海古籍出版社，1988 年版，第 3—4 页。

② 〔唐〕南卓：《羯鼓录》，上海古籍出版社，1988 年版，第 3—4 页。

③ 俞为民、孙蓉蓉主编：《历代曲话丛编 · 唐宋元编》，黄山书社，2006 年版，第 18 页。

舞具、代表曲目等。第二，各色演员，歌者如永新、张红红、田顺郎等，舞工所表演的具体曲目和分类等，俳优如张野狐、李仙鹤、范传康、上官唐卿、吕敬迁等。第三，各种乐器，具体是琵琶、筝、箜篌、笙、笛、觱篥、五弦、方响、击瓯、琴、阮咸、羯鼓、鼓、拍板等。第四，一些曲目本事，具体是《安公子》《黄骢叠》《离别难》《夜半乐》《雨霖铃》《还京乐》《康老子》《得宝子》《文叙子》《望江南》《杨柳枝》《新倾杯乐》《道调子》《傀儡子》。最后是《别乐识五音轮二十八调图》。有关各部记述，史志也有涉及，但都不如此录详细。最后一部分《别乐识五音轮二十八调图》详细描述了二十八调名称，以五音和四声相配合。由于图已经阙失，难以看到其中完整关系，对错一直存在争议，但毕竟列出了二十八调具体名称，成为后人研究二十八调的重要文献。

段安节《琵琶录》专录琵琶演奏故事，从中可见乐府活动部分情况。如前述安史之乱中流落民间的胡二姊在灵武李灵曜尚书广场筵上唱《何满子》与梨园骆供奉相逢事就出自该书。

（四）笔记。唐代还有许多笔记，也是记录乐府活动重要文献。如张鷟《朝野佥载》、李德裕《次柳氏旧闻》、郑处诲《明皇杂录》、郑綮《开天传信记》、李绰《辇下岁时记》、佚名《大唐传载》、赵璘《因话录》、孟棨《本事诗》，等等。郑处诲《明皇杂录》就记录了唐明皇很多音乐故事。如云："每赐宴设酺会，则上御勤政楼……令宫女数百，饰以珠翠，衣以锦绣，自帷中出，击雷鼓为《破阵乐》《太平乐》《上元乐》。"[①]"唐玄宗自蜀回，夜阑登勤政楼，凭栏南望，烟云满目，上因自歌曰：'庭前琪树已堪攀，塞外征夫久未还。'盖卢思道之词也。歌歇，上问：'有旧人乎？逮

① 〔唐〕郑处诲：《明皇杂录》卷下，中华书局，1994年版，第26页。

明为我访来。'翌日,力士潜求于里中,因召与同至,则果梨园子弟也。其夜,上复与乘月登楼,唯力士及贵妃侍者红桃在焉。遂命歌《凉州词》,贵妃所制,上亲御玉笛为之倚曲。曲罢相睹,无不掩泣。"[①]孟棨《本事诗》记有王维于宁王府上作《想夫怜》事,玄宗听梨园弟子歌李峤《汾阴行》事,李白以《蜀道难》《乌栖曲》见贺知章事,刘希夷作《代悲白头翁》事,沈佺期唱《回波乐》恢复牙绯事。这些都是著名乐府创调本事或传播本事。据日本学者中津滨涉《乐府诗集之研究》中"引用书考"一章所列,《乐府诗集》引用唐人笔记、小说、杂史之类著作尚有《松窗录》《杜阳杂编》《唐逸史》《唐国史补》《明皇别录》(应为《明皇杂录》)《幽闲鼓吹》《刘禹锡嘉话录》等。[②]

(五)诗文。唐人诗文中有很多与乐府活动相关内容。这些诗文或许本意不在于记录乐府活动,客观上却生动描述了乐府活动某些侧面,同样是研究唐代乐府学的重要资料。例如元稹《连昌宫词》对歌舞盛况的描写:"夜半月高弦索鸣,贺老琵琶定场屋。力士传呼觅念奴,念奴潜伴诸郎宿。须臾觅得又连催,特敕街中许燃烛。春娇满眼睡红绡,掠削云鬟旋装束。飞上九天歌一声,二十五郎吹管逐。逡巡大遍凉州彻,色色龟兹轰录续。李謩压笛傍宫墙,偷得新翻数般曲。"[③]这是一个何等热闹场面!音乐成了节日狂欢必备节目,成了联系宫廷和民间的媒介。唐代很多诗文对乐府名篇的表演情况和艺人表演情况都有生动的描写。例如白居易《霓裳羽衣歌》就详细描述了《霓裳羽

---

① 〔唐〕郑处诲:《明皇杂录》补遗,中华书局,1994年版,第46—47页。

② 〔日〕中津滨涉:《乐府诗集之研究》,汲古书院,昭和五十二年版,第575—576页。

③ 周相录:《元稹集校注》,第24卷,上海古籍出版社,2011年版,第704页。

衣曲》的舞容舞态。

顺便指出,《艺文类聚》《初学记》等类书中都有“乐部”,对乐府活动分类解释,并附上相关诗文,所谓“事居于前,文列于后”。例如《初学记》在子目下分“叙事”、“事对”、“赋”、“诗”等部分。“叙事”是解释性文字,“赋”、“诗”是描写歌咏文字。如“乐部上”“舞”条下面就列有后汉傅毅《舞赋》、梁简文帝《舞赋》等赋和梁简文帝《咏舞诗》、刘遵《应令咏舞诗》等诗。[①] 这些也是唐人乐府研究成果。

三、唐代乐府诗留存。就留存形式而言,乐府可以唱于口头,可以写于墙壁,可以书于纸张。考察乐府诗留存情况,是考察乐府活动的继续。作为乐府活动核心成果,乐府诗在当时以何种形式留存于世,值得努力追寻。因为从中可以看到唐人乐府观念、创作、传播、接受等种种情况。这里主要介绍歌录、乐志、诗歌总集、诗歌别集、类书等文献中乐府诗留存情况。

(一)歌录。歌录是乐府诗留存主要载体。《旧唐书·经籍志下》著录:“《歌录集》八卷、《汉魏吴晋鼓吹曲》四卷、《乐府歌诗》十卷、《太乐杂歌辞》三卷(荀勖撰)、《太乐歌辞》二卷、《乐府歌辞》十卷、《乐府歌诗》十卷、《三调相和歌辞》三卷、《新撰录乐府集》十一卷(谢灵运撰)。”[②]《新唐书·艺文志》[③]著录:“荀勖《太乐杂歌辞》三卷、又《太乐歌辞》二卷、《乐府歌诗》十卷、谢灵运《新录乐府集》十一卷。……翟子《乐府歌诗》十卷、

① 〔唐〕徐坚等:《初学记》,第15卷,中华书局,2004年版,第379—383页。

② 〔后晋〕刘昫等:《旧唐书》,第47卷,中华书局,1975年版,第2080页。

③ 新志将歌录和乐录一起著录,总集类只著录“《歌录集》八卷”,说明宋人已经分不清或不在乎乐录与歌录之别。

又《三调相和歌辞》五卷……《汉魏吴晋鼓吹曲》四卷。"[1]可见两志著录歌录均为唐前人所作，没有唐人著作。这就引来了一系列问题：唐人有无歌录？如有，其著作主体是谁？两《唐书》为何不著录唐人歌录？

唐人确实作有歌录。如《旧唐书·音乐志》载："（开元）二十五年，太常卿韦绍令博士韦逌、直太乐尚冲、乐正沈元福、郊社令陈虔申怀操等，铨叙前后所行用乐章，为五卷，以付太乐、鼓吹两署，令工人习之。时太常旧相传有宫、商、角、徵、羽《讌乐》五调歌辞各一卷，或云贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所铨集，词多郑、卫，皆近代词人杂诗，至绍又令太乐令孙玄成更加整比为七卷。"[2]可见唐人作有歌录，作者有太常寺官员，也有太常寺之外人参与。杨恭仁妾赵方等为何能铨集五调歌辞，她以何种身份，出于何种目的，在何种情境下"铨集"歌辞，值得探讨。

这些歌录不见于两《唐书》著录，可能与史官观念有关。《旧唐书·音乐志》云："贞观二年，太常少卿祖孝孙既定雅乐，至六年，诏褚亮、虞世南、魏徵等分制乐章。……至绍又令太乐令孙玄成更加整比为七卷。……其五调法曲，词多不经，不复载之。"[3]在旧志作者看来，收录"雅乐歌辞"，是仿前代乐志通例，其他歌辞因"词多不经，不复载之"。

郭茂倩在编《乐府诗集》时是否看到唐人歌录呢？《乐府诗集》谈到引用前代歌录凡四见：一、魏武帝《塘上行五解》解题：

---

① ［宋］欧阳修、宋祁等：《新唐书》，第57卷，中华书局，1975年版，第1435页。

② ［后晋］刘昫等：《旧唐书》，第30卷，中华书局，1975年版，第1089页。

③ ［后晋］刘昫等：《旧唐书》，第30卷，中华书局，1975年版，第1089—1090页。

“《歌录》曰：‘《塘上行》，古辞。或云甄皇后造。’”[①]二、古辞《饮马长城窟行》解题引郦道元《水经注》云：“歌录云：‘饮马长城窟’，信非虚言也。”[②]三、陆机《悲哉行》解题：“《歌录》曰：‘《悲哉行》，魏明帝造。’”[③]四、《齐瑟行》解题引《歌录》曰：“《名都》《美女》《白马》，并《齐瑟行》也。”[④]所引都是唐前著作。《乐府诗集》中唐人作品居多，郭茂倩据何收录唐人乐府，有待于深入考察。

（二）乐志。《旧唐书·音乐志》录雅乐歌辞，使唐代雅乐歌辞得以较为完整保存下来。旧书收录歌辞时还注意标注作者、宫调、使用程序等信息。如云：“享太庙乐章十三首。（贞观中魏徵褚亮等作）迎神用《永和》（黄钟宫三成，大吕角二成，太簇徵二成，应钟羽二成，总九变同用）”[⑤]，“仪坤庙乐章十二首，迎神用《永和》（林钟宫，散骑常侍、昭文馆学士徐彦伯作）”[⑥]。这些歌辞都被收入《乐府诗集》，大小解题也往往引用旧志。如《唐祀圆丘乐章》解题引《唐书·乐志》曰：“贞观二年，祖孝孙修定雅乐，取《礼记》云‘大乐与天地同和’，故制十二和之乐：祭天神奏《豫和之乐》，祭地祇奏《顺和》，祭宗庙奏《永和》……六年，冬至祀昊天于圆丘乐章，褚亮、虞世南、魏徵等作。”[⑦]

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第35卷，上海古籍出版社，1998年版，第412页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第38卷，上海古籍出版社，1998年版，第436页。

③ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第62卷，上海古籍出版社，1998年版，第687页。

④ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第63卷，上海古籍出版社，1998年版，第696页。

⑤ 〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，第31卷，中华书局，1975年版，第1129页。

⑥ 〔后晋〕刘昫等：《旧唐书》，第31卷，中华书局，1975年版，第1140页。

⑦ 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第4卷，上海古籍出版社，1998年版，第49页。

旧书其他志传所载歌谣有些被郭茂倩收在《乐府诗集·杂歌谣辞》当中。如《薛将军歌》《颜有道歌》《新河歌》《田使君歌》《黄獐歌》《得体歌》《黄台瓜辞》《唐天宝中京师谣》《唐贞观中高昌国童谣》等。《新唐书·礼乐志》不录雅乐歌辞,其他志传中却记录一些歌谣。如《唐永淳初童谣》《唐高宗永淳中童谣》《唐武德初童谣》《唐神龙中谣》《唐中宗时童谣》《唐景龙中谣》《唐天宝中童谣》《唐天宝中幽州谣》《唐德宗时童谣》《唐元和初童谣》《唐咸通中童谣》等。

(三)诗歌总集。考察唐人诗歌总集中是否有乐府总集,乐府在诗歌总集中处于什么位置,可以看到唐人乐府观念、创作、流传、接受等情况。

唐人有无乐府总集呢?查《旧唐书·经籍志》《新唐书·艺文志》和《宋史·艺文志》,唐人诗歌总集中没有明确以"乐府"名之者。以"歌辞"、"歌诗"命名者倒有一些。如《新唐书·艺文志》著录有"《赵抟歌诗》二卷……《翰林歌辞》一卷"。[1]《宋史·艺文志》著录有"《鲍溶歌诗》五卷……王涯《翰林歌辞》一卷、(令狐楚)《歌诗》一卷"。[2]《旧唐书·李德裕传》载德裕有一方《歌诗篇录》刻石。刘肃《大唐新语·文章》云:"刘希夷……少有文华,好为宫体,词旨悲苦,不为时所重。……后孙翌撰《正声集》,以希夷为集中之最。由是稍为时人所称。"[3]但歌诗不等同于乐曲,一般乐曲不等同于宫廷乐曲,唐人总集中乐

① 〔宋〕欧阳修、宋祁等:《新唐书》,第60卷,中华书局,1975年版,第1614—1624页。

② 〔元〕脱脱等:《宋史》,第208卷,中华书局,1977年版,第5340—5341页。

③ 〔唐〕刘肃撰,许德楠、李鼎霞点校:《大唐新语》,第8卷,中华书局,1984年版,第128页。

府留存情况还需仔细分析。

署名王涯的《翰林歌辞》到底是王涯一人的作品，还是与张仲素、令狐楚一同写作的歌辞，尚待进一步考证。若属后者，当视为乐府总集。中唐时翰林学士为乐府写作歌辞乃是惯例，该集最应该看作是总集当中专录乐府诗者。宋晁公武《郡斋读书志》卷二《玉台新咏》解题云："右陈徐陵纂，唐李康成云：'昔陵在梁世，父子俱事东朝，特见优遇。时承平好文，雅尚宫体，故采西汉以来词人所著乐府艳诗，以备讽览，且为之序。'"[①]李康成认为《玉台新咏》专录"乐府艳诗"。《新唐书·艺文志》将《玉台新咏》与歌录一起排列。《玉台后集》作为《玉台新咏》续编，应视为一部乐府专集。

（四）诗人别集。唐代很多诗人善为歌诗，见载于《旧唐书》的诗人就有顾况、韦执谊、陆贽、韩愈、元稹、白居易、李绅、李德裕、杨乘、毕諴、崔咸、李白、杜甫、李益、李贺等。李白、李贺、吴融等人诗集也曾以"歌诗"命名。但歌诗成为宫廷乐曲才算乐府。刘禹锡《唐故尚书主客员外郎卢公集序》云："尚书郎卢公讳象……始以章句振起于开元中，与王维、崔颢比肩骧首，鼓行于时。妍词一发，乐府传贵。"[②]《旧唐书·元稹传》载："穆宗皇帝在东宫，有妃嫔左右尝诵稹歌诗以为乐曲者。"[③]《旧唐书·李益传》载："李益……长为歌诗。贞元末，与宗人李贺齐名。每作一篇，为教坊乐人以赂求取，唱为供奉歌辞。"[④]唐代诗人所作歌诗哪些为乐府，还需要做细致分析。

---

① 孙猛：《郡斋读书志校证》，第2卷，上海古籍出版社，1990年版，第97页。

② 瞿蜕园：《刘禹锡集笺证》，第19卷，上海古籍出版社，1989年版，第505页。

③ ［后晋］刘昫等：《旧唐书》，第166卷，中华书局，1975年版，第4333页。

④ ［后晋］刘昫等：《旧唐书》，第137卷，中华书局，1975年版，第3771页。

由于诗人创作与乐府曲目之间有个动态变化过程，诗人别集中乐府留存，往往呈现出复杂局面。诗人所作乐府有无单独成集，或在诗集中乐府有无单独排列，是考察重点。有资料表明唐代诗人有乐府专集。卢照邻《乐府杂诗序》云："乐府者，侍御史贾君之所作也。……爰有中山郎徐令……探亡篇于古壁，征逸简于道人。撰而集之，命余为序。"[①]可知侍御史贾君有《乐府杂诗》行于世。陆龟蒙《和过张祜处士丹阳故居序》云："张祜……元和中作宫体小诗，辞曲艳发……及老大，稍窥建安风格，诵《乐府录》，知作者本意。"[②]可知张祜有《乐府录》行于世。李季卿《三坟记》云："先侍郎之子曰曜卿……赋古乐府廿四章，左史韦良嗣为之叙。"[③]诗集中将乐府单独编排更不乏其人。魏颢《李翰林集序》云："次以《大鹏赋》、古乐府诸篇，积薪而录。"[④]当然有些诗集乐府不单独编排，如白居易将新乐府与讽喻诗排列在一起，《元稹集》则将乐府单独排列。《四库全书总目》《元氏长庆集》提要云："此本……自一卷至八卷前半为古诗……二十三卷为古乐府。二十四卷至二十六卷为新乐府。"[⑤]

（五）类书。唐人编纂类书中也保留了部分乐府诗。如《艺文类聚》，初唐欧阳询领修，规模达一百卷。全书共分四十六部，每部又分子目，共七百二十七个子目。乐部一后半部分和乐部二辑录了大量乐府诗，且按曲目归类编排，先列古辞，后按作

① 祝尚书：《卢照邻集笺注》，第6卷，上海古籍出版社，1994年版，第342—343页。

② 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第626卷，中华书局，1960年版，第7194页。

③ 〔清〕董诰等：《全唐文》，第458卷，中华书局，1983年版，第4682页。

④ 〔清〕王琦注：《李太白全集》，中华书局，1977年版，第1453页。

⑤ 四库全书研究所：《钦定四库全书总目（整理本）》，第151卷，中华书局，1997年版，第2018页。

品产生年代依次排列。《乐府诗集》正是按这一方式编辑乐府的。

四、唐代乐府诗学。唐代乐府诗创作往往伴随着诗人对乐府的深刻反思,从而形成了唐人独有的乐府诗学。唐代乐府诗学主要围绕古乐府、补乐府、新乐府几个核心概念展开。

(一)古乐府。乐府是礼乐文化核心部分。研究古乐府,创作古乐府,以寄托自己文化理想,是许多学者和诗人的共同选择。

1. 古乐府解题。唐代出现一批乐府解题著作,这是唐人研究整理古乐府的直接成果。据《旧唐书·经籍志》《新唐书·艺文志》《宋史·艺文志》著录,唐人解题类著作有吴兢《乐府古题要解》、郗昂《乐府古今题解》三卷(一作王昌龄)、刘悚《乐府古题解》一卷、王昌龄《续乐府古解题》一卷。其中王昌龄《续乐府古解题》一卷可能就是郗昂《乐府古今题解》三卷。

吴兢《乐府古题要解》今存。序云:"乐府之兴,肇于汉魏。历代文士,篇咏实繁。或不睹于本章,便断题取义。赠夫利涉,则述《公无度河》;庆彼载诞,乃引《乌生八九子》;赋雉斑者,但美绣颈锦臆;歌天马者,唯叙骄驰乱蹋。类皆若兹,不可胜载。递相祖习,积用为常,欲令后生,何以取正?余顷因涉阅传记,用诸家文集,每有所得,辄疏记之。岁月积深,以成卷轴,向编次之,目为《古题要解》云尔。"[①]吴兢是有感于长期以来诗人们不究古题本事,不仔细研读古辞,只据题目望文生义写作,严重偏离本事,才对这些古题本事、本义加以说明。他还特别强调古辞作用。如《江南曲》解题云:"右《江南曲》。古词云:'江南可采莲,莲叶何田田。'又云:'鱼戏莲叶东,鱼戏莲叶西,鱼戏莲叶

① 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第24页。

南，鱼戏莲叶北。'盖美其芳晨丽景，嬉游得时。若梁简文'桂楫晚应旋'，唯歌游戏也。又有《采菱曲》等，疑皆出于此。"①再如《乌生八九子》解题云："右古词。'乌生八九子，端坐秦氏桂树间。'言乌母生子，本在南山岩石间，而来为秦氏弹丸所杀；白鹿在苑中，人得以脯；黄鹄摩天，鲤鱼在深渊，人可得而烹煮之。则寿命各有定分，死生何叹前后也。若梁刘孝威'城上乌，一年生九雏'，但咏乌而已，不言本事。"②该书《乐府诗集》多有引用。

刘悚《乐府古题解》一卷今存。条目较吴兢《乐府古题要解》少，解释也较为简单。两书之间是否存在借鉴尚难定论。少数解释文字相差无几。如《大垂手》解题《乐府古题解》云："言舞而垂其手，亦有小垂手及独摇手之类。"③《乐府古题要解》云："右言舞而垂其手，亦有小垂手及独垂手也。"④

乐府解题写作宗意在追寻古题本事本义，普及古乐府知识，使诗人在写作时遵循这些本事本义，恢复古乐府传统。

唐人诗文中也有乐府解题内容。如吕才《进白雪歌奏》就有对琴曲《白雪》由来的考证："臣按《礼记》及《家语》云：'舜弹五弦之琴，歌南风之诗。'是知琴操曲弄，皆合于歌。又张华《博物志》云：'《白雪》是天帝使素女鼓五十弦瑟曲名。'又楚大夫宋玉《对襄王》云：'有客于郢中歌阳春白雪，国中和者数十人。'是知《白雪》琴曲，本宜合歌，以其调高，人和遂寡。自宋玉以来，

---

① 丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年版，第24页。

② 丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年版，第26页。

③ ［明］陶宗仪等：《说郛三种》，第100卷，上海古籍出版社，1988年版，第4588页。

④ 丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年版，第52页。

迄今千祀，未有能歌《白雪》曲者。”[1]

2. 李白古乐府学。李白对古乐府有专门研究，曾系统模拟古乐府，建立起一整套乐府学。李白古乐府学有三点相互关联的内涵：一、作古乐府寄托着他恢复古道的使命感；二、系统模拟古乐府；三、致力于恢复古乐府传统。

李白对盛唐文化有总体设计，主导思想是恢复古代礼乐。《古风五十九首》其一写道：“大雅久不作，吾衰竟谁陈。王风委蔓草，战国多荆榛。龙虎相啖食，兵戈逮狂秦。正声何微茫，哀怨起骚人。扬马激颓波，开流荡无垠。废兴虽万变，宪章亦已沦。自从建安来，绮丽不足珍。圣代复元古，垂衣贵清真。群才属休明，乘运共跃鳞。文质相炳焕，众星罗秋旻。我志在删述，垂辉映千春。希圣如有立，绝笔于获麟。”[2]其“大雅正声”不仅是诗歌创作，而是指整个礼乐文化。李白十分关注朝廷礼乐建设，他看到高宗以来建立明堂成为朝廷礼乐大事，就作《明堂赋》歌咏此事。在现存六篇《明堂赋》中李白所作篇幅最长，描述明堂形制功能也最为详细，说明他对此有做过深入研究。赋中有句云：“太祝正辞，庶官精诚；鼓大武之隐辚，张钧天之铿鍧。孤竹合奏，空桑和鸣。尽六变，齐九成，群神来兮降明庭，盖圣主之所以孝治天下，而享祀窅冥也。”“然后临辟雍，宴群后。阴阳为庖，造化为宰。餐元气，篩太和；千里鼓舞，百寮赓歌。”[3]涉及音乐表演和诗歌创作。

任何文化建设都有其基础。《诗经》时代已经远去，后人难

---

① 〔清〕董诰等：《全唐文》，第160卷，中华书局，1983年版，第1636页。

② 〔清〕王琦注：《李太白全集》，第2卷，中华书局，1977年版，第87页。

③ 〔清〕王琦注：《李太白全集》，第1卷，中华书局，1977年版，第46—51页。

以按照《诗经》体式作诗。《楚辞》有很强地域色彩，又非《诗经》正宗继承者。唐人所见尚保留诸多古人思想和音乐元素的诗歌样式就是古乐府。因此整理、研究、创作古乐府，就成了人们表达文化理想的现实选择。王通以古乐府接续《诗经》，给李白以很大启发：王通续《诗》以实现“删述”之志，李白作诗以实现“删述”之志；王通“述而不作”，选取古乐府阐释诗教；李白“作而不述”，创作古乐府直陈诗教。李白古乐府学和古乐府创作一体两面，都是意在实现删述之志。

李白在建构古乐府学当中，曾努力恢复古乐府传统。如果说吴兢等人作解题是通过学术研究来维护古乐府传统的话，那么李白则是通过古乐府创作来维护古乐府传统。在《乐府诗集》当中，李白被录作品最多，使用曲调也最多，共一百一十七题作品，类别涵盖郊庙歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、近代曲辞、杂歌谣辞、新乐府辞十一类，只有燕射歌辞没有李白作品，而《乐府诗集》燕射歌辞一类恰恰不收唐人作品。十一类中近代曲辞以前均为古乐府。

自汉魏以来，人们在作古题乐府时，也往往加入自己情感，使古题在继续保持原有题材和主题的同时，增加或衍生出新的主题。李白创作往往拨开后人增加或衍生的主题，努力恢复原始主题。如《梁甫吟》，诸葛亮所作意在怀古言志，歌咏晏婴二桃杀三士故事。后来晋陆机、梁沈约、陈陆琼所作，都偏离了本事，只有李白回归到这一本事：“力排南山三壮士，齐相杀之费二桃。”[1]并列举了姜尚、郦食其、剧孟等人故事，抒发怀才不遇

[1] 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第41卷，上海古籍出版社，1998年版，第475页。

之情，与诸葛亮用意一致。

无古辞借鉴时，李白努力按照本事去写。如《公无渡河》："黄河西来决昆仑，咆哮万里触龙门。波滔天，尧咨嗟，大禹理百川，儿啼不窥家。杀湍湮洪水，九州始蚕麻。其害乃去，茫然风沙。被发之叟狂而痴，清晨径流欲奚为？旁人不惜妻止之，公无渡河苦渡之。虎可搏，河难凭，公果溺死流海湄。有长鲸白齿若雪山，公乎公乎挂骨于其间。箜篌所悲竟不还。"[①]梁刘孝威、陈张正见《公无渡河》，均极言川险不可涉，只有李白所作最接近崔豹《古今注》所述本事，写狂夫乱流渡河、其妻无力劝阻。

黄庭坚说"太白诗与汉魏乐府争衡"，[②]道出了李白乐府诗创作真正动机。李白以其非凡创作成就实实在在地维护了古乐府传统，使古乐府在唐代继续成为一种富有表现力的诗歌样式。

(二)补乐府。在恢复古乐府传统过程中还会遇到一种情况，即某些曲题既没有本事留存，也没有古辞留存，只剩下了题名。因此有人便努力为这些乐歌补写歌辞。其代表人物就是元结和皮日休。

元结作有《补乐歌十首》，序云："自伏羲氏至于殷室，凡十代，乐歌有其名无其辞。考之传记而义或存焉……故采其名义以补之……凡十篇十有九章，各引其义以序之，命曰《补乐歌》。"十首的具体题目是《网罟》《丰年》《云门》《九渊》《五茎》《六英》《咸池》《大韶》《大夏》《大濩》。每首下面有小序，如云："《网罟》，伏羲氏之乐歌也。其义盖称伏羲能易人取禽兽之劳，

---

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第26卷，上海古籍出版社，1998年版，第311页。

② 〔宋〕张戒《岁寒堂诗话》卷上，丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年版，第451页。

凡二章，章四句”，“《云门》，轩辕氏之乐歌也，其义盖言云之出，润益万物，如帝之德，无所不施。凡二章，章四句”。[①] 郭茂倩《乐府诗集·舞曲歌辞·雅舞》序云：“黄帝之《云门》，尧之《大咸》，舜之《大韶》，禹之《大夏》，文舞也。殷之《大濩》，周之《大武》，武舞也。周存六代之乐，至秦唯馀《韶》《武》。汉魏已后，咸有改革。然其所用，文武二舞而已，名虽不同，不变其舞。故《古今乐录》曰：‘自周以来，唯改其辞，示不相袭，未有变其舞者也。’然自《云门》而下，皆有其名而亡其容，独《大武》之制，存而可考。”[②]汉魏以来虽然有人以《云门》命名雅舞，如晋傅玄作有《云门篇》，庾信《周祀圆丘歌》中有《云门之舞二首》，但都是借名而已，无人为上古乐歌系统写作歌辞，元结为此作十首乐歌。歌辞以四言为主，语言和内容都尽量模拟古人韵味。

晚唐皮日休作有《补周礼九夏系文》。序云：“《周礼》：‘钟师掌金奏，凡乐事以钟鼓奏九夏。’案郑康成注云：‘夏者，大也。乐之大者，歌有九也。《九夏》者，皆诗篇名也。颂之类也。’此歌之大者，载在乐章，乐崩亦从而亡，是以颂不能具也。呜呼，吾观之《鲁颂》，其古也亦久矣。《九夏》亡者，吾能颂乎？夫大乐既去，至音不嗣，颂于古不足以补亡；颂于今不足以入用，庸可颂乎？颂之亡者，俾千古之下，郑卫之内，窈窈冥冥，不独有大卷之音者乎？”[③]其《文薮序》云：“大乐既亡，至音不嗣，作《补周礼九夏歌》。”[④]与元结体例相同，每首下面著有小序。如云：“王夏之

① 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第240卷，中华书局，1960年版，第2693页。

② 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第52卷，上海古籍出版社，1998年版，第581页。

③ 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第608卷，中华书局，1960年版，第7012页。

④ 〔清〕董诰等：《全唐文》，第796卷，中华书局，1983年版，第8353页。

歌者,王出入之所奏也。四章,章四句。”“肆夏之歌者,尸出入之所奏也。二章,章四句。”[1]前代郊庙、燕射歌辞中也有用《皇夏》《肆夏》等题目,也都是借名,从来没有人为《周礼》中所载《九夏》之名补写歌辞。皮作也以四言为主,内容和语言风格尽量复古。

受补上古乐歌理论影响,唐人还写了一系列类似诗篇。元结就有《演兴》四首,用诗六义名称作诗。顾况有《上古之什补亡训传》十三章,具体是《上古一章》《左车二章》《筑城二章》《持斧一章》《十月之郊一章》《燕于巢一章》《苏方一章》《陵霜之华一章》《囝一章》《我行自东一章》《采蜡一章》。每篇下面有序,如云:“上古,愍农也。”“筑城,刺临戎也。寺人临戎,以墓砖为城壁。”[2]这些篇什虽然不以乐府名之,但性质与乐府类似,只是意在讽刺现世,不歌颂往古。

除了补上古乐歌,唐人还补当代乐歌。最典型的就是柳宗元谪居永州时所作《唐铙歌鼓吹曲十二篇》。其《上铙歌鼓吹曲表》云:“臣宗元言:……伏惟汉魏以来,代有铙歌鼓吹词,唯唐独无有。臣为郎时,以太常联礼部,尝闻鼓吹署有戎乐,词独不列。今又考汉曲十二篇,魏曲十四篇,晋曲十六篇,汉歌辞不明纪功德,魏晋歌功德具。今臣窃取晋魏义,用汉篇数,为《唐铙歌鼓吹曲》十二篇,纪高祖、太宗功能之神奇,因以知取天下之勤劳,命将用师之艰难。每有戎事,治兵振旅,幸歌臣词以为容,且得大戒,宜敬而不害。”[3]每首曲辞前都著小序,如《晋阳武》题

① 〔清〕彭定求等:《全唐诗》,第608卷,中华书局,1960年版,第7012—7013页。
② 〔清〕彭定求等:《全唐诗》,第264卷,中华书局,1960年版,第2927—2928页。
③ 〔清〕董诰等:《全唐文》,第571卷,中华书局,1983年版,第5779页。

下云:“隋乱既极,唐师起晋阳,平奸豪,为生人义主,以仁兴武。为《晋阳武》第一。”《兽之穷》题下云:“唐既受命,李密自败来归,以开黎阳,斥东土,为《兽之穷》第二。”①

补当代乐歌与补上古乐歌有些类似,差异在于:一、曲名不是来自古代,而是出自汉魏以后,有前人作品可供借鉴,不属于凭空增补;二、乐歌创作有很强针对性,即送给朝廷表演,而上古乐歌此种针对性不强。

(三)新乐府。新乐府活动有四点内容:一、提出了“系乐府”、“新题乐府”、“新乐府”等新概念;二、希望所作成为乐府歌辞;三、充分发挥乐府补察时政的作用;四、有意颠覆古乐府传统。

1. 卢照邻的“发挥新体”。卢照邻《乐府杂诗序》首先叙述周代以来乐歌历史,认为自“王泽竭而颂声寝,伯功衰而诗道缺”之后,乐府发展很不理想:“王风国咏,共骊翰而升沉;里颂途歌,随质文而沿革。以少卿长别,起高唱于河梁;平子多愁,寄遥情于陇坂。南浦动关山之役,作者悲离;东京兴党锢之诛,词人哀怨。其后鼓吹乐府,新声起于邺中;山水风云,逸韵生于江左。言古兴者多以西汉为宗,议今文者或用东朝为美。落梅芳树,共体千篇;陇水巫山,殊名一意。亦犹负日于珍狐之下,沉萤于烛龙之前。辛苦逐影,更似悲狂;罕见凿空,曾未先觉。潘、陆、颜、谢,蹈迷津而不归;任、沈、江、刘,来乱辙而弥远。”因此强烈主张“其有发挥新题,孤飞百代之前;开凿古人,独步九流之上。自我作古”。② 卢照邻这里表达了三层意思:第一,古乐

① 〔清〕彭定求等:《全唐诗》,第350卷,中华书局,1960年版,第3918页。

② 祝尚书:《卢照邻集笺注》,第6卷,上海古籍出版社,1994年版,第341—342页。

府是风雅失坠以后的产物,情感哀怨;第二,拘泥自身传统,重复多,创新少;第三,应该抛弃旧题,大胆创新,“发挥新体”。但卢照邻没有指出新体具体是什么样子。

2. 元结的“系乐府”。为了发挥诗歌社会功用,元结提出了“系乐府”的概念。其《系乐府十二首》序云:“天宝辛未中,元子将前世尝可称叹者,为诗十二篇,为引其义以名之,总命曰系乐府。古人咏歌不尽其情声者,化金石以尽之,其欢怨甚耶戏尽欢怨之声者,可以上感于上,下化于下,故元子系之。”[1]具体是《思太古》《陇上叹》《颂东夷》《贱士吟》《欸乃曲》《贫妇词》《去乡悲》《寿翁兴》《农臣怨》《谢大龟》《古遗叹》《下客谣》。序表达三层意思:一、提出了“系乐府”概念;二、希望这些乐府能够被朝廷采纳;三、具有鲜明的讽谕用意。

3. 元白的“新乐府”。元白是新乐府理论集大成者,唐人新乐府理论几点内容在他们那里都有表现。这些理论阐述主要在白居易《与元九书》《新乐府序》《采诗官》和元稹《乐府古题序》当中。

第一,他们完善了新乐府概念。新乐府包含两层含义:首先它是乐府,而唐人所说乐府一定是与朝廷音乐机构有关,或是太常寺,或是梨园,或是教坊。其次,它是新的乐府。所谓新,或是指新题,以区别于古题;或是指新辞,以区别于旧辞;或是指新声,以区别于旧曲。郭茂倩《乐府诗集》新乐府辞叙论云:“新乐府者,皆唐世之新歌也。以其辞实乐府,而未常被于声,故曰新乐府也。”[2]元白新乐府,除了指新题以外,还指乐府新歌。虽然

① 〔清〕彭定求等:《全唐诗》,第240卷,中华书局,1960年版,第2696页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第90卷,上海古籍出版社,1998年版,第955页。

元稹在《乐府古题序》中曾以“新题乐府”，区别“古题乐府”，并作有《和李校书新题乐府十二首》，但“新题乐府”并不是唐人新乐府涵义的全部表述，因此也不能看作元白新乐府涵义的全面表述。可见从卢照邻“发挥新体”到元结“系乐府”，再到元白“新题乐府”，新乐府概念日益清晰。

第二，明确表示希望自己作品成为乐府歌辞。元白作新乐府以备朝廷“采诗”动机十分明确。如白居易《城盐州》云：“谁能将此《盐州曲》，翻作歌辞闻至尊。”[①]《读张籍古乐府》云：“愿播内乐府，时得闻至尊。”[②]为了使新乐府诗便于入乐，他们还在形式上做了必要加工，即白居易《新乐府序》所说：“其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。”[③]

第三，发挥乐府诗干预社会特别是时政的作用。他们主张改革乐府，建议恢复周代采诗制度。元和初年白居易在《策林》第六十九《采诗以补察时政》中写道：“选观风之使，建采诗之官。俾乎歌咏之声，讽刺之兴，日采于下，岁献于上者也。”[④]元和四年后所作《新乐府·采诗官》中表示，自秦废止采诗制度以来，乐府歌诗只有歌颂，极不正常。所谓“郊庙登歌赞君美，乐府艳词悦君意”。《与元九书》亦云：“洎周衰秦兴，采诗官废，上不以诗补察时政，下不以歌泄导人情。乃至于谄成之风动，救失之道缺。于时六义始刓矣。”[⑤]为了纠正“谄成之风”，他们特别

① 谢思炜：《白居易诗集校注》，第3卷，中华书局，2006年版，第329页。

② 谢思炜：《白居易诗集校注》，第1卷，中华书局，2006年版，第8页。

③ 谢思炜：《白居易诗集校注》，第3卷，中华书局，2006年版，第267页。

④ 朱金城：《白居易集笺校》，第65卷，上海古籍出版社，1988年版，第3550—3551页。

⑤ 朱金城：《白居易集笺校》，第45卷，上海古籍出版社，1988年版，第2790页。

强调诗歌讽刺作用。如元稹《乐府古题序》所云："况自《风》《雅》，至于乐流，莫非讽兴当时之事，以贻后代之人。"[①]

第四，颠覆古乐府传统。为了倡导新乐府，他们有意识颠覆古乐府传统。元稹《乐府古题序》云："沿袭古题，唱和重复，于文或有短长，于义咸为赘剩。尚不如寓意古题，刺美见事，犹有诗人引古以讽之义焉。……近代唯诗人杜甫《悲陈陶》《哀江头》《兵车》《丽人》等，凡所歌行，率皆即事名篇，无复倚傍。予少时与友人白乐天、李公垂辈，谓是为当，遂不复拟赋古题。"[②]元稹特别强调了乐府讽谕现实和与时变化的重要性，指出写古题不如借古题以讽谕时事，借古题以讽谕时事还不如作新题。这种"功能优胜论"，虽然狭隘了一些，但有一定道理。但"沿袭古题，唱和重复，于文或有短长，于义咸为赘剩"，就全面否定了古乐府存在价值，较卢照邻"落梅芳树，共体千篇；陇水巫山，殊名一意"批评更加犀利。在元白等人大力宣传下，新乐府成了引人瞩目的诗歌样式。在《乐府诗集》所收新乐府辞中，元白新乐府只是很少一部分，但在后人心目中，所谓新乐府就是元白新乐府。

4. 皮日休的"正乐府"。到晚唐皮日休，又提出了"正乐府"这一概念。其《正乐府十篇》序云："乐府，盖古圣王采天下之诗，欲以知国之利病，民之休戚者也。得之者，命司乐氏入之于埙篪，和之以管籥。诗之美也，闻之足以劝乎功；诗之刺也，闻之足以戒乎政。故《周礼》太师之职，掌教六诗。小师之职，掌讽诵诗。由是观之，乐府之道大矣。今之所谓乐府者，唯以魏晋之

① 周相录：《元稹集校注》，第23卷，上海古籍出版社，2011年版，第674页。

② 周相录：《元稹集校注》，第23卷，上海古籍出版社，2011年版，第674页。

侈丽，陈梁之浮艳，谓之乐府诗，真不然矣。故尝有可悲可惧者，时宣于咏歌。总十篇，故命曰正乐府诗。”[1]乐府观念与元白等人如出一辙。

与魏晋南北朝人相比，唐人乐府诗学已经进入到了一个新的阶段。魏晋南北朝人更多关注乐府诗创作方式，“拟”、“代”、“当”、“赋”等诗题标记，表明诗人关注的是怎样写作乐府，而唐人关注的是写什么样的乐府。古乐府、补乐府寄托着诗人建设文化的理想，新乐府代表着诗人对艺术的创新和讽谕时政的愿望。唐人深化了对乐府问题的探讨。建安以来，乐府创作进入有主名时代以后，诗人们开始更多关注乐府作为“诗”的特性，作品与曲调音乐的离与合，与本事的离与合，都成为诗人们关注的问题。永明体的出现，标志着诗人们找到了诗歌与音乐结合的简便方法；赋题法的运用，标志着诗人们有意突破乐府本事。入唐以来人们继续探索这些课题，作古乐府者有意采用古体，作新乐府者主张发挥新体；作古乐府者主张遵守本事，作新乐府者主张抛弃本事，在歌辞与音乐的离与合，与本事的离与合上，唐人主张更加坚定，理论表述更加清晰，创作成就也更加突出。

五、五代乐府学。五代朝代频繁更迭，每朝享国平均不到十一年，五十三年中换了十几个皇帝，统治者无暇从容治礼作乐，乐府活动与唐代无法相比。只是朝代更换后，新朝皇帝不能奉祀前朝皇帝宗庙，郊庙乐歌做了必要更换。这些情况被记录在宋薛居正等人撰《旧五代史·乐志》和王溥《五代会要》当中。欧阳修作《五代史记》（后人名为《新五代史》）不设乐志，只有个别传记涉及乐府活动。

---

① 〔清〕彭定求等：《全唐诗》，第680卷，中华书局，1960年版，第7018页。

《旧五代史》作于周亡后十三年，资料多取自前代实录。乐志前面有一段说明文字，可以概见五代宫廷雅乐沿革情况："古之王者，理定制礼，功成作乐，所以昭事天地，统和人神，历代已来，旧章斯在。洎唐季之乱，咸、镐为墟；梁运虽兴，《英》《茎》扫地。庄宗起于朔野，经始霸图，其所存者，不过边部郑声而已，先王雅乐，殆将泯绝。当同光、天成之际，或有事清庙，或祈祀泰坛，虽簨虡犹施，而宫商孰辨？遂使磬襄、鼗武，入河、汉而不归；汤《濩》、舜《韶》，混陵谷而俱失。洎晋高祖奄登大宝，思迪前规，爰诏有司，重兴二舞。旋属烽火为乱，明法罔修，汉祚几何，无暇制作。周显德五年冬，将立岁仗，有司以崇牙树羽，宿设于殿庭。世宗因亲临乐悬，试其声奏，见钟磬之类，有设而不击者，讯于工师，皆不能对。世宗恻然，乃命翰林学士、判太常寺事窦俨参详其制，又命枢密使王朴考正其声。朴乃用古累黍之法，以审其度，造成律准，其状如琴而巨，凡设十三弦以定六律、六吕旋相为宫之义。世宗善之，申命百官议而行之。今亦备纪于后，以志五代雅乐沿革之由焉。"①

志中列有各代宗庙乐舞和部分郊祀乐舞名称。如云："梁开平初，太祖受禅，始建宗庙，凡四室，每室有登歌、酌献之舞：肃祖宣元皇帝室曰《大合之舞》。敬祖光宪皇帝室曰《象功之舞》。宪祖昭武皇帝室曰《来仪之舞》。烈祖文穆皇帝室曰《昭德之舞》。登歌乐章各一首。（《五代会要》云：太常少卿杨焕撰。）二年春，梁祖将议郊禋，有司撰进乐名、舞名：乐曰《庆和之乐》。舞曰《崇德之舞》。皇帝行奏《庆顺》。奠玉帛登歌奏《庆平》。

① 〔宋〕薛居正等：《旧五代史》，第144卷，中华书局，1976年版，第1923—1924页。

迎俎奏《庆肃》。酌献奏《庆熙》。饮福酒奏《庆隆》。送文舞迎武舞奏《庆融》。亚献奏《庆和》。终献奏《庆休》。乐章各一首。太庙迎神,舞名《开平》。皇帝行、盥手、登歌、饮福酒、彻豆、送神,皆奏乐。乐章各一首。"[①]《旧五代史》不标注乐章作者,不著录歌辞。书中有"乐章词多不录","其歌辞文不录"[②],"曲词文多不载"[③]等字样。志中还记录了一些朝臣乐议。如云:"晋天福四年十二月,礼官奏:'来岁正旦,王公上寿,皇帝举酒,请奏《玄同之乐》;再举酒,奏《文同之乐》。'从之。"[④]

《五代会要》成书于建隆二年。"庙乐"条记录了各代宗庙用乐情况,内容与《旧五代史》相同。《五代会要》注意记录乐章歌辞撰写人。《五代会要》中"论乐"条还收录多篇朝臣雅乐奏议。《五代会要》根据五代实录撰写而成,成书早于《旧五代史》十余年,且保存完整,是研究五代郊庙歌辞制作的重要资料。

郭茂倩《乐府诗集》收录了《梁太庙乐舞辞》《后唐宗庙乐舞辞》《汉宗庙乐舞辞》《周宗庙乐舞辞》,解题于上述两种文献都有引用。解题中还三次引用《唐馀录》一书,该书不知作于何时,从郭茂倩引用顺序上看,应该在《五代会要》和《旧五代史》之后。录中对宗庙乐舞演奏情况记录较为详细。如《汉宗庙乐舞辞》解题引《五代史·乐志》曰:"汉宗庙酌献乐舞:文祖室奏《灵长之舞》,德祖室奏《积善之舞》,翼祖室奏《显仁之舞》,显

---

① 〔宋〕薛居正等:《旧五代史》,第144卷,中华书局,1976年版,第1924—1925页。

② 〔宋〕薛居正等:《旧五代史》,第144卷,中华书局,1976年版,第1927、1932页。

③ 〔宋〕薛居正等:《旧五代史》,第145卷,中华书局,1976年版,第1936页。

④ 〔宋〕薛居正等:《旧五代史》,第144卷,中华书局,1976年版,第1927页。

祖室奏《章庆之舞》，高祖室奏《观德之舞》。”又引《唐馀录》曰："高祖追尊四祖庙，且远引汉之二祖为六室。张昭因傅会其礼，乃曰太祖高皇帝创业垂统，室奏《武德之舞》，世祖光武皇帝再造丕基，室奏《大武之舞》，自如其旧。而《大武》即用东平王苍辞云。"[①]可见《唐馀录》较《旧五代史》记录详细。

据《宋史．艺文志》著录，五代尚有周代窦俨订论的《大周正乐》八十八卷，可见五代越到后来，乐府建设工作做得越细致，留下文献也越多。

五代乐府诗学材料不多。清人辑有《五代诗话》，很少涉及乐府。

① 〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，第12卷，上海古籍出版社，1998年版，第158页。

第四章　宋—清乐府学概述

从宋代开始乐府学发生了一个重要转变，词曲相继成为歌诗主要样式，一些乐府曲调虽然继续传唱，但已失去了在诗歌史上的标志意义。宋人古乐府创作不多，但十分重视乐府学研究，出现了《乐府诗集》《通志二十略·乐略》这样集大成著作。元明诗人作古乐府以寄托诗学理想，将乐府诗学推向高峰。清人乐府诗笺注成绩显著。

第一节　宋辽金元乐府学

一、宋代乐府活动情况。宋代文化繁荣，乐府活动兴盛，文献留存很多。《宋史·艺文志》著录"《乐》类一百十一部，一千七卷"，[1]大部分为宋人著作，包含琴学、曲谱、图谱、乐论、乐仪、乐记、奏议、乐录、歌录、解题等种类。琴学如李约《琴曲东杓谱序》一卷、《琴调广陵散谱》一卷；乐谱如宋仁宗《明堂新曲谱》一卷、徽宗《黄钟徵角调》二卷、郑樵《系声乐谱》二十四卷；图谱如宋祁《大乐图》一卷、阮逸《皇佑新乐图记》三卷、《政和大晟乐府

---

① 〔元〕脱脱等：《宋史》，第202卷，中华书局，1977年版，第5057页。

雅乐图》一卷；乐论如沈括《乐论》一卷、刘昺《乐论》八卷、陈旸《乐书》二百卷；乐仪如《蜀雅乐仪》三十卷、无名氏《历代乐仪》三十卷；奏议如胡瑗《景佑乐府奏议》一卷、又《皇佑乐府奏议》一卷；乐记如冯元、宋祁《景佑广乐记》八十一卷、杨杰《元丰新修大乐记》五卷、《乐记》三十六卷；歌录如刘次庄《乐府集》十卷、僧灵操《乐府诗》一卷、郭茂倩《乐府诗集》一百卷、《历代歌辞》六卷；乐录如《乐苑》五卷；解题如刘次庄《乐府集序解》一卷、《乐府题解》一卷，等等。[①] 晁公武《郡斋读书志》卷二"乐类"著录宋人乐府学著作有"胡瑗等《皇佑乐记》三卷、房庶《补亡乐书》三卷、范镇《范蜀公乐书》一卷、《五音会元图》一卷、郭茂倩《乐府诗集》一百卷、《大晟乐府雅乐图》一卷，荀以道《琴筌》十卷。"[②]记录宋代乐府活动主要是《宋史·乐志》和《宋会要辑稿》。

(一)《宋史·乐志》。《宋史》在正史中规模最大，乐志篇幅也最长，共有十七卷，记录宋代乐府活动十分详细。志序云："有宋之乐，自建隆讫崇宁，凡六改作。"[③]皇帝热心音乐制作，无奈执事者人言人殊，皇帝无力择善，得计辄行，结果屡议屡改，屡改屡议。靖康之变，宋室南渡，无暇作乐。姜夔、朱熹等人各向朝廷进献乐议，"惜乎宋祚告终，天下未一，徒亦空言而已。"[④]志序最后云："今集累朝制作损益因革、议论是非，悉著于编，俾来

① 〔元〕脱脱等:《宋史》，第202卷，中华书局，1977年版，第5053—5057页。

② 孙猛:《郡斋读书志校证》，第2卷，上海古籍出版社，1990年版，第94—98页。

③ 〔元〕脱脱等:《宋史》，第126卷，中华书局，1977年版，第2937页。

④ 〔元〕脱脱等:《宋史》，第126卷，中华书局，1977年版，第2939页。

者有考焉。为《乐志》。"[①]史家不厌其详，仅述雅乐就达六卷之多。例如皇帝或大臣如何提议，如何议论，如何制作，名称如何，乐器如何，等等。乐志中还记录了宋鼓吹曲制作和使用情况。如云："熙宁中，亲祠南郊，曲五奏，正宫《导引》《奉禋》《降仙台》；祠明堂，曲四奏，黄钟宫《导引》《合宫歌》：皆以《六州》《十二时》。永厚陵导引、警场及神主还宫，皆四曲，虞主祔庙、奉安慈圣光献皇后山陵亦如之。诸后告迁、升祔、上仁宗、英宗徽号，迎太一宫神像，亦以一曲导引，率因事随时定所属宫调，以律和之。"[②]

（二）《宋会要辑稿》。《宋会要》是研究宋代乐府活动更直接更丰富的资料。宋代把会要正式列为官修机构，成书共有十种，卷数达二千二百以上。[③] 元人修《宋史》各志，多有取材。可惜十种会要没有保留下来，今人所见《宋会要》为清人徐松所辑，虽然多达五六百卷，但已非《宋会要》全貌。因是辑本，难见原本次序，编排也有些紊乱。但从中可以看出，《宋会要》音乐部分所记宋代乐府活动情况十分丰富。

《宋会要》详细记录了北宋开国以来制定雅乐情况。如详定律吕，改作乐器，写作乐书，制作歌辞，等等。与《宋史·乐志》有关乐府活动记录基本相同但更为详细。《宋会要》还详细记录了郊祀乐、诗乐、教坊乐、郊社群祀乐歌、庙祀并各典礼乐

---

① 〔元〕脱脱等：《宋史》，第126卷，中华书局，1977年版，第2939页。

② 〔元〕脱脱等：《宋史》，第140卷，中华书局，1977年版，第3303页。

③ 柴德赓《史籍举要》："宋代于实录、国史之外，另有会要一体。仿王溥之法，记本朝之事。当时政府于秘书省设立会要所，专司其事，与国史、实录院、日历所互为唇齿。会要之修大抵根据日历、实录、档案成书，现在可以考出来的宋会要前后共有十种，凡二千二百余卷。"（北京出版社，2002年版，第305页。）

歌、鼓吹导引乐歌，等等。如对教坊乐中“队舞”形制记述甚细。有云：“队舞之形制，其名各十。小儿队凡七十二人。一曰柘枝队，衣五色绣罗宽袍，戴胡帽，系银带。二曰剑器队，衣五色绣罗襦，裹交脚幞头，红罗袖抹额，带器杖。……女弟子队凡一百五十三人。”[①]《宋会要》中还详细记录了宋太宗制作乐曲：“太宗洞晓音律，前后亲制大小曲及因旧曲创新声者，总三百九十。凡制大曲十八。正宫《平戎破阵乐》、南吕宫《平晋普天乐》、中吕宫《大宋朝天乐》、黄钟宫《宇宙荷皇恩》。……”[②]内容丰富，歌功颂德，娱宾遣兴，应有尽有。这四百多个曲名，是考察宋代乐府曲目的重要资料。

（三）李昉《太平御览》。该书虽为类书，但颇似政书。其“乐部”22卷，分“雅乐”、“律吕”、“历代乐”、“鼓吹乐”、“四夷乐”、“宴乐”、“女乐”、“优倡”、“淫乐”、“歌、“舞”，以及“钟”、“錞于”、“磬”、“瑟”、“筝”、“筑”、“准”、“琴”、“笛”、“篪”、“管”、“籥”、“箫”、“笳”、“笙”、“竽”、“簧”、“埙”、“鼓”、“柷敔”、“筍虡”、“琵琶”、“羯鼓”、“觱篥”“五弦”、“六弦”、“七弦”、“太一”、“方响”、“缶”、“铎”、“铙”、“镯”、“角”、“铜钵”、“壤”、“抚相”、“舂牍”、“拍板”等各种乐器。乐类下面罗列历代典籍相关记载、论述、描述、故事。这些资料价值有二：一、研究价值。前代史志也有对各类音乐及其乐器的描述，但都不及《太平御览》详细。由于编者意在给读者提供资料，遂成细目资料汇编，相关资料让人一目了然，很方便研究者使用。无论研究

---

① 刘琳、刁忠民、舒大刚、尹波等校点：《宋会要辑稿》，上海古籍出版社，2014年版，第1册，第421—422页。

② 刘琳、刁忠民、舒大刚、尹波等校点：《宋会要辑稿》，上海古籍出版社，2014年版，第1册，第422页。

乐府本事,还是考察音乐形态,都可以找到所需资料。二、文献价值。材料来源广泛,不局限于经史,诗文笔记亦予收录,很多亡佚文献赖以保存一二。例如《琵琶录》等乐记多有散佚,赖《太平御览》等大量引用,才使后人得以重新辑录。有些文献只有在《御览》中才得以看到一鳞半爪。如书中引《古乐志》云:"古乐府有歌行,《艳歌行》、《长歌行》、《短歌行》(魏武帝作)、《朝歌行》、《怨歌行》、《前缓声歌行》、《后缓声歌行》、《棹歌行》、《鞠歌行》、《放歌行》、《蔡歌行》、《陈歌行》。"①《古乐志》为何种书,不得而知,但从这里知道曾有此一书。

(四)陈旸《乐书》。《乐书》规模巨大,涉及许多乐府曲目,值得重视。《四库全书总目》云:"宋陈旸撰。旸字晋叔,闽清人。绍圣中登制科,官礼部侍郎。事迹具《宋史》本传。此书乃建中靖国间旸为秘书省正字时所进。自第一卷至九十五卷,引三《礼》、《诗》、《书》、《春秋》、《周易》、《孝经》、《论语》、《孟子》之言,各为之训义。其第九十六卷至二百卷,则专论律吕本义、乐器、乐章及五礼之用乐者,为《乐图论》。引据浩博,辨论亦极精审。……唐以来乐书无传,北宋乐书惟《皇佑新乐图记》及此书存耳。遗文绪论,条理可征。"②乐属六经之一,许多学者都曾用心研究。其中陈旸用力最勤,历经四十余年,终于成就这部巨著。书后《总论》云:"臣家世之学,大概渊源六艺,折中周孔,排异端,尊圣人,使百家异学莫能少窜其说。虽名正礼乐,而实翼

---

① 〔宋〕李昉等:《太平御览》,第573卷,中华书局缩印商务印书馆影宋本,1960年版,第2589页。

② 四库全书研究所:《钦定四库全书总目(整理本)》,第38卷,中华书局,1997年版,第501—502页。

诸经也。"[1]

《乐书》由两部分内容组成。第一部分经典训义,共九十五卷,分别是《礼记》训义、《周礼》训义、《仪礼》训义、《诗经》训义、《尚书》训义、《春秋》训义、《周易》训义、《孝经》训义、《论语》训义、《孟子》训义。将这些经典中与音乐相关内容一一论述。方法是以经解经,融会贯通。历代制礼作乐,多以经义为宗,儒生疏奏议论,莫不引经据典。该书将这些经典表述汇聚起来,为研究历代乐议提供了很大便利。

第二部分"乐图论"对研究乐府学参考价值最大。该部分共有一百零五卷,以配图形式讲解音乐,如律、数、度、声、量、衡、黍、尺,歌、舞等。其中又以乐器、歌唱、舞蹈三项内容为主。每一项以雅、胡、俗为序插图解说。最后十二卷图说吉礼、凶礼、宾礼、军礼、嘉礼所用音乐情况。这些内容对了解部分乐府曲目表演场合有一定参考意义。

书中所述乐器种类之多,分类之细,前所未有。由于配有图画,可以直观乐器形制。有些图画还标出这些乐器在不同演奏场合的位置和数量,对于研究者再现当时表演具体情境很有帮助。

对歌唱的论述非常系统。具体名目就有"工歌"、"卒歌"、"正歌"、"间歌"、"笙歌"、"遂歌"、"歌钟"、"歌磬"、"歌琴"、"歌瑟"、"歌缶"、"凯歌"、"讴"、"谣"等。对四夷歌论述也特别详细,仅"南蛮歌"就列举了二十八种之多。

记述舞蹈系统程度前所未见。书中详细列举了各种舞蹈舞

---

① 〔宋〕陈旸:《乐书》,第200卷,《中华再造善本》据元至正七年福州路儒学刻明修本影印,北京图书馆出版社,2004年版,第40册,第18页。

具、舞队、舞名。对胡部、俗部舞蹈论述也非常详细,仅俗部杂乐所列舞蹈就达七十七种之多。像《圣朝乐章》《郊祀乐章》《破阵舞》《庆善舞》《大定舞》《上元舞》《圣寿舞》《龙池舞》《小破阵舞》《霓裳舞》《倾杯舞》等著名舞蹈书中都有论列。

"乐图论"与经典训义部分一样,好处在于全面系统,作者将其所见前代所有乐府活动器、歌、舞情况全部纳入论述。与乐府诗音乐形态相关内容,在书中都可以找到相应资料。但缺点也在这里,由于面面俱到,相关文献记录多少不一,致使许多描述不够精细。例如描述羯鼓就只取南卓《羯鼓录》,没有涉及其他文献。

二、宋代乐府歌辞留存情况。宋代乐府歌辞分为齐言和杂言两种,齐言歌辞属于乐府,杂言歌辞则属于曲子词。词不属于乐府学研究范围,这里只述齐言歌辞留存情况。

(一)歌录。《宋史·艺文志》著录宋人歌录有刘次庄《乐府集》十卷、僧灵操《乐府诗》一卷、郭茂倩《乐府诗集》一百卷、李如篪《古乐府》十卷、《历代歌辞》六卷、无名氏《仿蔡琰胡笳十八拍》。[①] 除了《乐府诗集》外,其他著作均已散佚。[②]《乐府诗集》是乐府学集大成著作,既是歌录,又是总集,下文单独论述。

(二)总集。收录乐府较多的总集是《文苑英华》。书中将乐府与歌行分开著录,说明编者认为乐府是乐府,歌行是歌行,二者不能等同。但区分不够严格,有些乐府被列入歌行。《文苑英华》编辑早于《乐府诗集》,可以作为整理《乐府诗集》参考资料。

---

① 〔元〕脱脱等:《宋史》,第202卷,中华书局,1977年版,第5053—5057页。

② 刘次庄《乐府集》十卷已经失传,宋末何溪汶《竹庄诗话》曾有引用。

(三)乐志。《宋史·乐志》卷七到十七专门收录乐府歌辞。其中乐七至十二录郊庙歌辞,部分歌辞下有撰写和施用情况说明。如云:“绍兴十三年,初举郊祀,命学士院制宫庙朝献及圜坛行礼、登门肆赦乐章,凡五十有八。至二十八年,以臣僚有请改定,于是御制乐章十有三及徽宗元御制仁宗庙乐章一,共十有四篇。余则分命大臣与两制儒馆之士,一新撰述,并懿节别庙乐曲,凡七十有四,俱汇见焉。”①乐十三收录“朝会、御楼肆赦、恭上皇帝皇太后尊号上”歌辞,乐十四录“恭上皇帝皇太后尊号下、册立皇后、册皇、太子、皇子冠、乡饮酒、闻喜宴、鹿鸣宴”歌辞。乐十五、十六录鼓吹曲辞,乐十七录“诗乐琴律燕乐教坊云韶部钧容直四夷乐”歌辞。《旧唐书·音乐志》只录郊庙歌辞。《宋史·乐志》除郊庙歌辞外,还收录燕射、鼓吹、四夷曲辞。《乐府诗集》燕射歌辞不录唐人作品,很大原因是旧志没有收录。《宋史·乐志》收录这些歌辞,为续编《乐府诗集》提供了便利。

(四)会要。《宋会要》中已经注意到了歌辞收录,《宋史·乐志》所收歌辞有些就取自会要。如《宋会要辑稿》在“郊社群祀乐歌”中就记录了大量歌辞。有云:“南郊亲祀,降神用《景安》:无为靡远,深厚广圻。祭神如在,弁冕衮衣。粢盛丰美,惟德馨辉。以祥以佑,非眇专祈。”②这些都是编辑宋代乐府的重要资料。

(五)类书。《太平御览》分门别类,常常引用乐府诗句。如“天部下”云:“《古乐府诗》曰:‘天上何所有,历历种白榆。’”③

---

① 〔元〕脱脱等:《宋史》,第132卷,中华书局,1977年版,第3072—3073页。

② 刘琳、刁忠民、舒大刚、尹波等校点:《宋会要辑稿》,上海古籍出版社,2014年版,第1册,第429页。

③ 〔宋〕李昉等:《太平御览》,第2卷,中华书局,1960年版,第10页。

再如“天部十二·雪”:“《乐府歌诗》曰:‘皓如山上雪,皎如云间月。闻君有两意,故来相决绝。’”[①]“时序部五·春下”:“《古乐府诗》曰:‘青青园中葵,朝露待日晞。阳春布德泽,万物生光辉。’”[②]由于成书在郭茂倩之前,可以作为整理《乐府诗集》之参考。

(六)目录。宋代还有一些歌辞目录著作。如《宋史·艺文志三》著录“沈建《乐府诗目录》一卷”,[③]《通志二十略·乐略》列举大量乐府诗曲目,《宋会要》记录太宗所作四百多首乐曲名称。

三、郭茂倩《乐府诗集》。《乐府诗集》集汉初到北宋末一千多年乐府学之大成,其集大成意义主要体现在以下几个方面:

(一)集歌录之大成。郭茂倩编《乐府诗集》主要根据歌录收录歌辞。这一百卷乐府是对以往歌录的一次大汇集。当时并没有像《先秦汉魏晋南北朝诗》这样多代诗歌总集,也没有像《全唐诗》这样一代诗歌总集,他以一人之力将宋前乐府搜罗殆尽,其用力之勤苦,功绩之伟大,不言而喻。明人毛晋翻刻《乐府诗集》时说该集“采陶唐迄李唐歌谣辞曲,略无遗轶,可谓抗行周雅,长揖楚辞,当与三百篇并垂不朽”。[④] 正是由于《乐府诗集》,才使后人得以看见那么多宋前乐府。后人整理乐府,或简编、或补编、或笺注,基本不出此集范围。以至于人们干脆将《乐府诗集》简称为《乐府》。

(二)集乐录之大成。《乐府诗集》收录歌辞同时,有意识保

① 〔宋〕李昉等:《太平御览》,第12卷,中华书局,1960年版,第60页。

② 〔宋〕李昉等:《太平御览》,第20卷,中华书局,1960年版,第97页。

③ 〔元〕脱脱等:《宋史》,第204卷,中华书局,1977年版,第5146页。

④ 毛晋《乐府诗集》卷一百末跋语,见《四部丛刊》影印汲古阁本《乐府诗集》。

存歌辞表演信息，为此征引了大量乐录、乐记，如《荀氏录》《元嘉正声技录》《大明三年宴乐技录》《古今乐录》《教坊记》《乐府杂录》等。这是一次乐府诗音乐形态资料的大汇集。以往乐录、乐记只记录少量作品音乐形态，郭茂倩是将其所能见到的有关乐府诗音乐形态资料尽量汇集起来，系于某类乐府或某题乐府之下。有些乐录著作后来亡佚，因《乐府诗集》征引，后人才得以窥见一斑。

（三）集研究之大成。《乐府诗集》有极高学术含量。书中将乐府诗分为十二类，每一类设有叙论，总结该类乐曲由来、性质、流变以及相关研究情况。大类下小类亦然。具体篇目下又设解题，汇集资料，辨析问题，力求详尽。因而书中所引，不局限于歌录、乐录，而是根据所需，征引所有相关资料综合研究。这是对汉初以来乐府学的一次全面总结，乐府学至此达到了一个前所未有的高度，后代所有汉唐乐府学研究都从这里出发。

（四）学术思想值得研究。郭茂倩生平资料留存甚少，但根据《乐府诗集》可以研究其学术思想。研究可以从四个方面展开：

1. 乐府观念研究。主要问题有：将乐府看作礼乐文化核心组成部分，给乐府以准确定位；将杂歌谣辞收入乐府，不排斥民间乐歌；音乐雅俗观上较为开放，不排斥新声俗乐；将新乐府编入乐府，具有远见卓识。

2. 乐府分类研究。主要问题有：对前人分类成果的继承；分类创新及其理论依据；后人指责郭茂倩分类出于无知。

3. 阐释方法研究。主要问题有：叙论、解题撰写思路；文献处理方式；阐释目标；阐释方法。

4. 乐府学思想背景研究。主要问题有：郭茂倩编《乐府诗

集》与时代思潮关系;郭茂倩与同时代其他乐府学者思想异同。

重点是从观念、方法两个层面把握郭茂倩乐府学思想,尤其是注意考察郭茂倩乐府价值定位和乐府诗阐释方法。研究难点是郭茂倩乐府学思想对前人的继承和发展。

对《乐府诗集》集大成意义,后人认识并不充分。《四库全书总目》云:"宋郭茂倩撰。《建炎以来系年要录》,载茂倩为侍读学士郭褒之孙,源中之子,其仕履未详。本郓州须城人,此本题曰太原,盖署郡望也。是集总括历代乐府,上起陶唐,下迄五代,凡《郊庙歌辞》十二卷,《燕射歌辞》三卷,《鼓吹曲词》五卷,《横吹曲词》五卷,《相和歌辞》十八卷,《清商曲词》八卷,《舞曲歌辞》五卷,《琴曲歌辞》四卷,《杂曲歌辞》十八卷,《近代曲词》四卷,《杂谣歌辞》七卷,《新乐府词》十一卷。其解题征引浩博,援据精审,宋以来考'乐府'者,无能出其范围。每题以古词居前,拟作居后,使同一曲调,而诸格毕备,不相沿袭,可以药剽窃形似之失。其古词多前列本词,后列入乐所改,得以考知孰为侧,孰为趋,孰为艳,孰为增字、减字。其声词合写,不可训诂者,亦皆题下注明。尤可以药摹拟聱牙之弊,诚乐府中第一善本。"[①]仅把《乐府诗集》当作一个乐府善本,不及明人毛晋将其与《诗经》《楚辞》相提并论。

四、郑樵《通志二十略·乐略》《通志二十略·艺文略》。郑樵著《通志》二百卷,由纪、谱、略、世家、列传、载记六种形式组成。四库全书就将《通志》列为政书系列。略共二十篇,五十二卷,在《通志》中最有创见,人们往往将其单独列出,称《通志二

① 四库全书研究所:《钦定四库全书总目》,第 187 卷,中华书局,1997 年版,第 2614 页。

十略》，也简称《通志略》。《乐略》对五声、八音、十二律论述，与前人同类著作相似，没有更多发明。最有见地的是有关乐府论述，价值仅次于《乐府诗集》。《艺文略》著录了乐府学著作，有文献价值。据《宋史·艺文志》著录，郑樵尚有《系声乐谱》二十四卷。

郑樵作史主张博通。他三十年时间专注于《通志》写作，博览群书，汇通百家，多有创见，所作《乐略》、《艺文略》，都体现了博通独断精神。他把乐府与《诗经》相提并论，认为乐府是《诗经》正宗嗣响。其《通志总序》云："乐以诗为本，诗以声为用。风土之音曰风，朝廷之音曰雅，宗庙之音曰颂。仲尼编《诗》，为正乐也。……继风、雅之作者，乐府也。"①其乐府观念直接继承了隋代王通，继王通、李白之后，再次从理论上充分肯定乐府价值。陈旸作《乐书》也主张宗经，但未把乐府看作是《诗经》嗣响，煌煌二百卷叙述乐府很简略。

郑樵认为诗的关键在于音乐，《诗经》和汉魏乐府莫不如此。他按照《诗经》分类标准给乐府分类，将"短箫铙歌"等十四类二百五十一调"系之正声，即风雅之声也"；将"郊祀歌"等四类四十八曲"系之正声，即颂声也"；将"汉三侯之诗"等七类九十一曲"系之别声，而非正乐之用也"。而"正声之余则有琴，琴五十七曲，别声之余则有舞，舞二十三曲。"此外又列"古调"、"征戍"等四百一十九曲，为"遗声"，相当于周代"逸诗"。他反对以义论诗。其《正声序论》云："近世论歌行者，求名以义，强生分别，正犹汉儒不识风雅颂之声，而以义论诗也。……呜呼！

① 〔宋〕郑樵：《通志二十略》，中华书局，1995年版，第7—8页。

诗在于声,不在于义。”[①]观点十分鲜明。

郑樵又作《正声序论》《祀飨正声序论》《祀飨别声序论》,区别正声与别声。其《祀飨别声序论》云:“正声者,常祀飨之乐也。别声者,非常祀飨之乐也。出于一时之事为可歌也,故备于正声之后。”[②]以表演场合来区分正声与别声。大雅正声是诗人理想创作目标,但何谓大雅正声,无人做明确表述。郑樵从诗歌功用角度作出解释,表述明白而具体。这就是郑樵博通而又能独断之处。但郑樵有时又以创调时间区分正声别声,如云:“自隋之后,复无正声。”[③]隋代以前,即使是陈后主《春江花月夜》《堂堂》,也被当作雅乐正声。

郑樵还列出正声、别声、遗声曲调名称。其《乐府总序》云:“一曰短箫铙歌,二十二曲。二曰鞞舞歌,五曲。三曰拂舞歌,五曲。四曰鼓角横吹,十五曲。五曰胡角,十曲。六曰相和歌,三十曲。七曰吟叹,四曲。八曰四弦,一曲。九曰平调,七曲。十曰瑟调,三十八曲。十一曰楚调,十曲。十二曰大曲,十五曲。十三曰白纻歌,五曲。十四曰清商,八十四曲。凡二百五十一曲,系之正声,即风雅之声也。一曰郊祀,十九章。二曰东都五诗。三曰梁十二雅。四曰唐十二和。凡四十八曲,系之正声,即颂声也。一曰汉三侯之诗,一章。二曰汉房中之乐,十七章。三曰隋房内,二曲。四曰梁,十曲。五曰陈,四曲。六曰北齐,二曲。七曰唐,五十五曲。凡九十一曲,系之别声,而非正乐之用也。正声之余则有琴,琴五十七曲,别声之余则有舞,舞二十三

① 〔宋〕郑樵:《通志二十略》,中华书局,1995年版,第887页。

② 〔宋〕郑樵:《通志二十略》,中华书局,1995年版,第930页。

③ 〔宋〕郑樵:《通志二十略》,中华书局,1995年版,第888页。

曲。古者丝竹与歌相和,故有谱无辞,所以六诗在三百篇中,但存名耳。汉儒不知,谓为六亡诗也。琴之九操十二引,以音相授,并不著辞。琴之有辞,自梁始。舞与歌相应,歌主声,舞主形,自六代之舞,至于汉魏,并不著辞也。舞之有辞,自晋始。今之所系,以诗系于声,以声系于乐,举三达乐,行三达礼,庶不失乎古之道也。古调二十四曲,征戍十五曲,游侠二十一曲,行乐十八曲,佳丽四十七曲,别离十八曲,怨思二十五曲,歌舞二十一曲,丝竹十一曲,觞酌七曲,宫苑十九曲,都邑三十四曲,道路六曲,时景二十五曲,人生四曲,人物十曲,神仙二十二曲,梵竺四曲,蕃胡四曲,山水二十四曲,草木二十一曲,车马六曲,鱼龙六曲,鸟兽二十一曲,杂体六曲。总四百十九曲,不得其声,则以义类相属,分为二十五门,曰遗声。遗声者,逸诗之流也,庶几来者复得其声,则不失其所系矣。"[①]虽然规模不及《乐府诗集》,但也相当可观。有些曲调为《乐府诗集》所无,如崔颢《王家少妇》。

《乐略》只列名称,不录歌辞,只有个别曲调下小注为了解释本事例举了部分歌辞。如"短箫铙歌二十二曲"《艾如张》注:"温子升辞云:'谁在闲门外,罗家诸少年。张机蓬艾侧,结网槿篱边。若能飞自勉,岂为缯所缠。黄雀傥为诫,朱丝犹可延。'此《艾如张》之事也。观李贺诗有'艾叶绿花谁剪刻,中藏祸机不可测',似剪艾叶为蔽张之具也。"[②]郑樵有时还在曲调下加上按语。如"拂舞歌五曲"下按语云:"晋杨泓《舞序》云:'自到江南,见《白符舞》,符即凫也,《白凫舞》即《白鸠舞》也。白凫之辞出于吴,其本歌云:"平平白凫,思我君惠,集我金堂。"谓晋为

① 〔宋〕郑樵:《通志二十略》,中华书局,1995年版,第884—885页。

② 〔宋〕郑樵:《通志二十略》,中华书局,1995年版,第889页。

金德，吴人患孙皓虐政而思从晋也。’然《碣石》章又出于魏武，则知拂舞五篇，并晋人采集三国之前所作，惟《白凫》不用吴旧歌而更作之，命以《白鸠》焉。”①这些解释很有学术含量。

乐府学著作正史艺文志、经籍志著录分类较粗。《通志二十略·艺文略》将这些著作分为“乐书、歌辞、题解、曲簿、声调、钟磬、管弦、舞、鼓吹、琴、谶纬”十一类，也体现了郑著细致和独创之处。再如《乐苑》一书，他书著录均不标作者，唯独郑樵于书下注“陈游”二字。当然其著录并不完整，陈旸《乐书》二百卷，建中靖国年间就献给朝廷，书中没有列入。郭茂倩《乐府诗集》一百卷，成书在前，也没有著录。

五、马端临《文献通考·乐考》。马端临认为司马迁作《史记》，“纪传以述理乱兴衰，八书以述典章经制”，号称“良史”。《汉书》以后，“断代为史，无会通因仍之道”。司马光作《资治通鉴》，“详于理乱兴衰，而略于典章经制”。杜佑《通典》虽然“纲领宏大，考订该洽”，但“节目之间，未为明备，而去取之际，颇欠精审，不无遗憾”。② 所以仿《通典》体例而作《通考》。其中《乐考》部占整部全书十四分之一，约七十万字，规模远超《通典·乐典》和《通志二十略·乐略》，是一部重要乐府学著作。其优点有四：

第一，全面。《乐典》所述，止于天宝，《乐略》止于唐代，《乐考》直到宋末，内容更加丰富。书中征引广博，历代史志、相关奏议、专门著作、政书、会要等，无不征引。其中也包括《通典·

① 〔宋〕郑樵：《通志二十略》，中华书局，1995年版，第893—894页。

② 上海师范大学古籍研究所、华东师范大学古籍研究所点校：《文献通考·自序》，中华书局，2011年版，第1册，第1—2页。

乐典》《通志二十略·乐略》《乐书》等书。

第二,系统。《乐考》较《乐典》《乐略》纲目设置更加细密合理。序云:"首叙历代乐制,次叙律吕制度,次八音之属,各分雅部、胡部、俗部,以尽古今乐器之本末,次乐县,次乐歌,次乐舞,次散乐、鼓吹,而以彻乐终焉。"[①]显然借鉴了陈旸《乐书》体例。

第三,权威。典章经制历代正史书志多有述及,除了《通典》《通志》外,论述最多的就是会要。但会要一体,始于唐代。唐前各种会要,都是宋代以后人补作,《乐考》在这些会要之前,将历代乐府活动情况做了全面叙述,使后人增补唐前会要必要性大为降低。人们大可根据《乐考》来了解历代乐府活动,无需先去查阅会要。

第四,见识。马端临很有思想,叙述历代乐府活动,汇聚相关文献,折中各种观点。例如郑樵《乐略》批评儒生抛弃音乐,但以义理解释《诗经》,所谓"义理之说日盛,而声歌之学日微"。马端临却不以为然:"盖诗者,有义理之歌曲也,后世狭邪之乐府,则无义理之歌曲也。……夫义理之胜,岂足以害事哉!"[②]

《文献通考》中还有《郊社考》二十三卷,《宗庙考》十五卷,可作为研究宋前郊庙歌辞之参考。《经籍考》中有关音乐一卷,介绍音乐典籍作者、内容以及著录情况,考察乐府文献留存可适当参考。

六、宋代乐府诗学。宋人从诗学角度论及乐府文字者很多,

---

① 上海师范大学古籍研究所、华东师范大学古籍研究所点校:《文献通考·自序》,中华书局,2011年版,第1册,第13—14页。

② 上海师范大学古籍研究所、华东师范大学古籍研究所点校:《文献通考》,中华书局,2011年版,第7册,第4280页。

并出现了王灼《碧鸡漫志》这样的重要著作。宋代乐府诗学值得深入研究。

(一)《碧鸡漫志》。《碧鸡漫志》作于南宋,是一部辨析曲子词源流之作,涉及许多乐府曲调,对一系列近代曲辞辨析尤为精审。因此这既是一部词学著作,也是一部乐府学著作。该书共有五卷,卷一阐述古今歌唱传统变化,卷二评论宋人词作得失,卷三到卷五辨析曲调源流。除了卷二,其他各卷都与乐府相关。如卷一论汉人即兴作歌,荆轲易水歌唱能于立谈间变徵换羽,元结、皮日休补上古乐歌得失,唐代乐府在宋代流传,唐人以绝句为歌,等等。卷三到卷五论述一系列乐府曲调。如《雨霖铃》,《乐府诗集》张祜诗解题云:"《明皇别录》曰:'帝幸蜀,南入斜谷。属霖雨弥旬,于栈道雨中,闻铃声与山相应。帝既悼念贵妃,因采其声为《雨霖铃》曲,以寄恨焉。时独梨园善觱篥乐工张徽从,至蜀,帝以其曲授之。洎至德中,复幸华清宫,从官嫔御皆非旧人。帝于望京楼命张徽奏《雨霖玲曲》,不觉凄怆流涕。其曲后入法部。'《乐府杂录》曰:'明皇自蜀反正,乐工制《还京乐》《雨霖铃》二曲。'"[①]而《碧鸡漫志》辨析云:"《雨淋铃》,《明皇杂录》及《杨妃外传》云:'帝幸蜀,初入斜谷,霖雨弥旬,栈道中闻铃声,帝方悼念贵妃,采其声为《雨淋铃》曲以寄恨。时梨园弟子,惟张野狐一人善筚篥,因吹之,遂传于世。'予考史及诸家说,明皇自陈仓入散关,出河池,初不由斜谷路。今剑州梓桐县地名上亭,有古今诗刻,记明皇闻铃之地,庶几是也。罗隐诗云:'细雨霏微宿上亭,雨中因感雨淋铃。贵为天子犹魂

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第80卷,上海古籍出版社,1998年版,第858页。

断,穷着荷衣好涕零。剑水多端何处去,巴猿无赖不堪听。少年辛苦今飘荡,空愧先生教聚萤。'世传明皇宿上亭,雨中闻牛铎声,怅然而起。问黄幡绰:'铃作何语?'曰:'谓陛下特郎当。'特郎当,俗称不整治也。明皇一笑,遂作此曲。《杨妃外传》又载:'上皇还京后,复幸华清,从官嫔御多非旧人。于望京楼下,命张野狐奏《雨淋铃》曲,上四顾凄然。自是圣怀耿耿,但吟"刻木牵丝作老翁,鸡皮鹤发与真同。须臾弄罢寂无事,还似人生一世中。"'杜牧之诗云:'零叶翻红万树霜,玉莲开蕊暖泉香。行云不下朝元阁,一曲淋铃泪数行。'张祜诗云:'雨淋铃夜却归秦,犹是张徽一曲新。长说上皇和泪教,月明南内更无人。'张徽即张野狐也。或谓祜诗言上皇出蜀时曲,与《明皇杂录》《杨妃外传》不同。祜意明皇入蜀时作此曲,至《雨淋铃》夜却又归秦,犹是张野狐向来新曲,非异说也。元微之《琵琶歌》云:'泪垂捍拨朱弦湿,冰泉呜咽流莺涩。因兹弹作雨淋铃,风雨萧条鬼神泣。'今《双调雨淋铃慢》,颇极哀怨,真本曲遗声。"①考证非常详细,征引唐人笔记、诗文,证之以实地考察。最后还指出流传至南宋的《雨霖铃慢》,风格"颇极哀怨",是唐人曲调遗留。类似考证,方法可取,结论可信。

《四库全书总目》这样评价《碧鸡漫志》:"是编详述曲调源流。前七条为总论,述古初至唐、宋声歌递变之由。次列《凉州》《伊州》《霓裳羽衣曲》《甘州》《胡渭州》《六幺》《西河长命女》《杨柳枝》《喝驮子》《兰陵王》《虞美人》《安公子》《水调歌》《万岁乐》《夜半乐》《何满子》《凌波神》《荔枝香》《阿滥堆》《念

① 〔宋〕王灼:《碧鸡漫志》,第5卷,《历代曲话汇编·唐宋元编》,黄山书社,2006年版,第92页。

奴娇》《清平乐》《雨淋铃》《菩萨蛮》《望江南》《麦秀两岐》《文溆子》《后庭花》《盐角儿》，凡二十八调。一一溯得名之缘起，与其渐变宋词之沿革。盖《三百篇》之馀音，至汉而变为乐府，至唐而变为歌诗。及其中叶，词亦萌芽。至宋而歌诗之法渐绝，词乃大盛。……灼作是编，就其传授分明，可以考见者，核其名义，正其宫调，以著倚声所自始。……其辨《霓裳羽衣曲》为河西节度使杨敬述所献，唐明皇为之润色。援白居易、郑嵎诗注为证，一扫月宫妖妄之说。又据谱谓是曲第一至第六叠皆无拍，证《唐史》载王维论按乐图霓裳第三叠初拍之伪。持论极为精核。他如《虞美人》曲，诸说各别。《河满子》曲，一事异词者，皆阙其所疑，亦颇详慎。至《念奴娇》，偶以古人为名，亦犹戚氏之例，本不出于天宝。灼特以当时误称唐曲而辨之，理宜附录，不当杂列古曲之中。《盐角儿》既据《嘉佑杂志》谓出于梅尧臣，则未可附于古曲。且'盐'乃曲名，隋薛道衡集有《昔昔盐》，唐张鷟《朝野佥载》有《突厥盐》，可以互证。乃云市盐得于纸角上，已为附会。且纸角几许，乃能容一曲谱，亦不近事理。是则泛滥及之，不免千虑之一失矣。"①评价十分公允。

《碧鸡漫志》乐府学价值有四：第一，首次以一组论文形式详细论述具体乐府曲调。以往类似研究多随机而作，如苏轼考证《阳关三叠》叠法。郭茂倩《乐府诗集》虽然有意识考证曲调源流，但论述都相对简短，除了十二篇大类叙论，所有解题都不够论文规模。而王灼论述，几乎每篇都是论文，多者有几千字。第二，通过一系列曲调考证，揭示了唐乐府到曲子词演变过程，

① 四库全书研究所：《钦定四库全书总目》，第 199 卷，中华书局，1997 年版，第 2807 页。

使人们对唐乐府和曲子词的关联与分际问题有了更加清晰而具体的认识。第三,交代众多乐府曲调在宋代流传情况,有助于描述这些曲调音乐形态。第四,对乐府和词两个概念进行辨析,指出宋人乐府概念泛化原因。

(二)其他诗话。宋人诗话著作渐多,往往论及乐府,多以诗学为视角。内容主要有:

1.评论乐府诗人。如论中唐诗人张籍、王建。刘邠《中山诗话》:"张籍乐府词,清丽深婉。"[①]周紫芝《竹坡诗话》:"唐人作乐府者甚多,当以张文昌为第一。"[②]张戒《岁寒堂诗话》卷上:"元白张籍王建乐府,专以道得人心中事为工,然其词浅近,其气卑弱。"[③]评价有肯定,也有批评。范晞文《对床夜语》:"古乐府当学王建,如《凉州行》《刺促词》《古钗行》《精卫词》《老妇叹镜》《短歌行》《渡辽水》等篇,反复致意,有古作者之风,一失于俗则俚矣。"[④]李白是乐府创作大家,诗评家关注也较多。如葛立方《韵语阳秋》对李白诗的评价:"李白乐府三卷,于三纲五常之道,数致意焉。虑君臣之义不笃也,则有《君道曲》之篇,所谓'风后爪牙常先太山稽,如心之使臂。小白鸿翼于夷吾,刘葛鱼水本无二。'虑父子之义不笃也,则也《东海勇妇》之篇,所谓'淳于免诏狱,汉主为缇萦。津妾一棹歌,脱父于严刑。十子若不肖,不如一女英。'虑兄弟之义不笃也,则有《上留田》之篇,所谓'田氏仓卒骨肉分,青天白日摧紫荆。交柯之木本同形,东枝憔悴西枝荣。无心之物尚如此,参商胡乃寻天兵!'虑朋友之义不

---

① 〔清〕何文焕辑:《历代诗话》,中华书局,1981年版,第288页。

② 〔清〕何文焕辑:《历代诗话》,中华书局,1981年版,第354页。

③ 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第450页。

④ 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第422页。

笃也，则有《箜篌谣》之篇，所谓‘贵贱结交心不移，惟有严陵及光武。’‘轻言托朋友，对面九疑峰。’‘管鲍久已死，何人继其踪？’虑夫妇之情不笃也，则有《双燕离》之篇，所谓‘双燕复双燕，双飞令人羡。玉楼珠阁不独栖，金窗绣户长相见。’”①以往人们常以笃于伦谊评价杜甫诗歌，不知李白乐府创作也有意彰显伦谊。由此可以领会李白通过拟古乐府复兴古道之深意。

2. 考证乐府作品。如葛立方《韵语阳秋》对乐府用意、本事、词语作了一系列考证，涉及《盘舞》《白纻》《凤将雏》、昭君琵琶是否自弹等问题。再如魏泰《临汉隐居诗话》考证《木兰诗》作者："世传《木兰诗》为曹子建作，似矣。然其中云：‘可汗问所欲’，汉魏时，夷狄未有‘可汗’之名，不知果谁之词也？"②又如吴聿《观林诗话》对乐府"长跪"一词的考证："每疑《古乐府》有‘长跪问故夫’之语，一日读《隋志》，至册后之礼，皇后先拜后起，皇帝后拜先起，乃知古妇人亦伏拜也。"③这些考证都是整理乐府诗的重要资料。

3. 品评作品辞藻。如许顗《彦周诗话》："齐梁间乐府词云：‘护惜加穷袴，防闲托守宫。’‘今日牛羊上邱陇，当时近前面发红。’老杜作《丽人行》云：‘赐名大国虢与秦。’其卒曰：‘慎勿近前丞相嗔！’虢国秦国何预国忠事，而近前即嗔耶？东坡言老杜似司马迁，盖深知之。"④眼光很独特。

七、辽金乐府学。元人脱脱主持修撰宋辽金三史，皆设乐志，从《辽史》《金史》中可以概见两代乐府学情况。

---

① 〔清〕何文焕辑：《历代诗话》，中华书局，1981年版，第557页。
② 〔清〕何文焕辑：《历代诗话》，中华书局，1981年版，第318页。
③ 丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年版，第117页。
④ 〔清〕何文焕辑：《历代诗话》，中华书局，1981年版，第382页。

(一)辽代乐府学。《辽史》设有乐志一卷,有序云:"辽有国乐,有雅乐,有大乐,有散乐,有铙歌、横吹乐。"[①]多仿制中原而来。如云:"辽《十二安》乐:初,梁改唐《十二和》乐为《九庆》乐,后唐建唐宗庙,仍用《十二和》乐,晋改为《十二同》乐。《辽杂礼》:'天子出入,奏《隆安》;太子行,奏《贞安》',则是辽尝改乐名矣。馀十《安》乐名缺。"[②]"雅乐歌辞,文阙不具;八音器数,大抵因唐之旧。"[③]辽代音乐体制简单,不仅乐器单一,表演也比较随意。如云:"辽册皇后仪:呈百戏、角抵、戏马以为乐。皇帝生辰乐次:酒一行,觱篥起,歌;酒二行,歌,手伎入;酒三行,琵琶独弹;饼、茶、致语,食入,杂剧进;酒四行,阙;酒五行,笙独吹,鼓笛进;酒六行,筝独弹,筑球;酒七行,歌曲破,角抵。"[④]在册封皇后这样正式场合竟然加入杂耍表演,其随意性可想而知。

(二)金代乐府学。金人入主中原,接收了北宋乐府机构,乐府体制比较完备。《金史》有《乐志》两卷。序云:"金初得宋,始有金石之乐,然而未尽其美也。及乎大定、明昌之际,日修月葺,粲然大备。其隶太常者,即郊庙、祀享、大宴、大朝会宫县二舞是也。隶教坊者,则有铙歌鼓吹,天子行幸卤簿导引之乐也。有散乐。有渤海乐。有本国旧音,世宗尝写其意度为雅曲,史录其一,其俚者弗载云。"[⑤]《乐志》记金代雅乐制作过程较为详细,散乐部分较为简单。如云:"元日、圣诞称贺,曲宴外国使,则教

---

① 〔元〕脱脱等:《辽史》,第 54 卷,中华书局,1974 年版,第 881 页。

② 〔元〕脱脱等:《辽史》,第 54 卷,中华书局,1974 年版,第 884 页。

③ 〔元〕脱脱等:《辽史》,第 54 卷,中华书局,1974 年版,第 884 页。

④ 〔元〕脱脱等:《辽史》,第 54 卷,中华书局,1974 年版,第 891—892 页。

⑤ 〔元〕脱脱等:《金史》,第 39 卷,中华书局,1975 年版,第 881 页。

坊奏之。其乐器名曲不传。”[①]记述鼓吹乐也较简单：“马上乐也。天子鼓吹、横吹各有前、后部，部又各分二节。金初用辽故物，其后杂用宋仪。海陵迁燕及大定十一年卤簿，皆分鼓吹为四节，其他行幸惟用两部而已。”[②]《乐志》记述了皇帝作“本朝乐曲”故事，收录了本朝乐曲歌辞、郊祀乐歌、宗庙乐歌、殿庭乐歌、鼓吹导引曲、采茨曲歌辞。是续编《乐府诗集》重要资料。

金代大诗人元好问著有《遗山乐府》，并阐述其乐府思想。元好问是唐后标举乐府并大规模创作乐府的诗人，在乐府诗史上具有重要地位。其《论诗绝句三十首》有两首论及乐府。分别是其七，论北朝乐府《敕勒歌》：“慷慨歌谣绝不传，穹庐一曲本天然。中州万古英雄气，也到阴山敕勒川。”[③]其十七论元结《欸乃曲》：“切响浮声发巧深，研摹虽苦果何心。浪翁《水乐》无宫徵，自是云山韶濩音。”[④]

王若虚《滹南诗话》曾谈及乐府，如云：“张舜民谓乐天新乐府几乎骂，乃为《孤愤吟》五十篇以压之，然其诗不传，亦略无称道者，而乐天之作自若也。公诗虽涉浅易，要是大才，殆与元气相侔，而狂吠之徒，仅能动笔，类敢谤伤，所谓‘尔曹身与名俱灭，不废江河万古流’也。”[⑤]称赞白居易新乐府有元气。

八、元代乐府学。元代为大一统政权，在礼乐制作上注意吸收中原文化，制作出一整套乐府作品。相关活动主要记载在

① 〔元〕脱脱等：《金史》，第39卷，中华书局，1975年版，第888页。

② 〔元〕脱脱等：《金史》，第39卷，中华书局，1975年版，第889页。

③ 吴文治主编：《辽金元诗话全编》，凤凰出版传媒集团、凤凰出版社，2006年版，第317页。

④ 吴文治主编：《辽金元诗话全编》，凤凰出版传媒集团、凤凰出版社，2006年版，第317页。

⑤ 丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年版，第526—527页。

《元史·礼乐志》当中。元人还出现了左克明《古乐府》这样的乐府整理著作。元代乐府诗学成绩较高,对明代乐府诗学有开启作用。

(一)《元史·礼乐志》。《元史》第六十七至七十一卷为礼乐志,前一卷叙礼,后四卷述乐。乐志部分记述“制乐始末”、“郊祀乐章”、“宗庙乐章”、“宣圣乐章”、“登歌乐器”、“宫县乐器”、“节乐之器”、“文舞器”、“武舞器”、“舞表”、“郊祀乐舞”、“宗庙乐舞”、“泰定十室乐舞”、“乐服”、“大乐职掌”、“宴乐之器”、“乐队”等内容。记述很有特点:一、由于礼乐合志,特别注意记述乐曲表演具体步骤。如描述“郊祀乐舞”“降神文舞(崇德之舞)”中《乾宁之曲》六成中第四成:“黄钟角一成。始听三鼓。一鼓稍前,舞蹈;二鼓合手,退后;三鼓相顾蹲。三鼓毕,间声作。一鼓稍前,舞蹈;二鼓高呈手;三鼓两两相向蹲;四鼓举左手,收,左揖;五鼓举右手,收,右揖;六鼓稍前,开手;七鼓复位,正揖;八鼓两两相向,交籥,正蹲;九鼓复位立;十鼓稍前,开手立;十一鼓合手,退后,躬身;十二鼓伏,兴,仰视;十三鼓举左手,收,开手,正蹲;十四鼓举右手,收,开手,正蹲;十五鼓躬身,受。终听三鼓。(止。)”[①]细致程度为以往史志所少见。二、元代宫廷音乐家使用了许多民族乐器,如“宴乐之器”中就有“火不思,制如琵琶,直颈,无品,有小槽,圆腹如半瓶榼,以皮为面,四弦,皮絣同一孤柱。”[②]有助于了解宫廷音乐变迁。三、将百官志乐府机构记述放到礼乐志当中,如“大乐职掌”条所记;将舆服志乐人服装描述纳入礼乐志当中,如“乐服”条所记。

---

① 〔明〕宋濂:《元史》,第70卷,中华书局,1976年版,第1748页。

② 〔明〕宋濂:《元史》,第71卷,中华书局,1976年版,第1772页。

(二)左克明《古乐府》。《乐府诗集》问世以后,出现了一系列整理《乐府诗集》著作,元左克明《古乐府》就是其中之一。《古乐府》选诗上自三代,下止陈隋,分为八类,共成十卷。书中不录郊庙歌辞和燕射歌辞,将古歌谣排在最前,相和歌辞和清商曲辞各占两卷,其他六类各一卷。对于不收唐人作品,作者解释说:"世传者众,弗赖于斯。"是编没有提到郭茂倩《乐府诗集》,但所选作品基本不出《乐府诗集》范围,各类名称与《乐府诗集》一致,大类叙论也基本抄录《乐府诗集》。如第一卷"古歌谣辞"叙论就基本抄录《乐府诗集》"杂歌谣辞"叙论。作品题解也多抄录《乐府诗集》题解,只是略加变化而已。如《南风歌》题解云:"《乐录》曰:'舜弹五弦之琴,歌《南风》之诗。'《乐书》曰:'舜歌《南风》而天下治,《南风》者,生长之音也。舜乐好之,乐与天地同意,得万国之欢心,故天下治也。'"[①]《乐府诗集》琴曲歌辞《南风歌二首》解题云:"《古今乐录》曰:'舜弹五弦之琴,歌《南风》之诗。'《史记·乐书》曰:'舜歌《南风》而天下治,《南风》者,生长之音也。舜乐好之,乐与天地同意,得万国之欢心,故天下治也。'"[②]当然《古乐府》中有些歌谣不见于《乐府诗集》,如《康衢歌》《舜歌》《五子歌》《华元歌》《子产歌》等,但这样作品只占很少一部分。

(三)元代乐府诗学。自从金代元好问作古乐府以来,元代也有人继续作古乐府,以此寄托诗学追求,杨维桢作《铁崖古乐府》就很典型。如何写作古乐府就成为诗人乐于谈论的话题。

---

① 〔元〕左克明:《古乐府》,第1卷,《中华再造善本》影印元至正刻明修本,北京图书馆出版社,2004年版,第40册,第3页。

② 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第57卷,上海古籍出版社,1998年版,第635页。

如范梈《木天禁语》就曾谈到了“乐府篇法”:“张籍为第一,王建近体次之,长吉虚妄不必效,岑参有气,惜语硬,又次之。张王最古,上格如《焦仲卿》《木兰词》《羽林郎》《霍家奴》《三妇词》《大垂手》《小垂手》等篇,皆为绝唱。李太白乐府,气语皆自此中来,不可不知也。要诀在于反本题结,如《山农词》,结却用‘西江贾客珠百斛,船中养犬多食肉’是也。又有含蓄不发结者。又有截断顿然结者,如‘君不见蜀葵花’是也。‘老翁家贫在山住,耕种山田三四亩。苗疏税多不得食,输入官仓化为土。岁暮锄犁傍空室,呼儿登山收橡实。西江贾客珠百斛,船中养犬多食肉。’”①结合元人古乐府创作研究元代乐府诗学,是一个很有意义的课题。

元人诗话中可以看到评价前人学作乐府之得失。如吴师道《吴礼部诗话》云:“杨巨源始与元白学诗,而诗绝不类元白。王建自云绍张文昌,而诗绝不类文昌。岂相马者固不在色别乎?巨源清新明严,有元白所不能至者。建乐府固仿文昌,然文昌恣态横生,化俗为雅,建则从俗而已,驯致其弊,便类聂夷中。”②“卢仝奇怪,贾岛寒涩,自成一家。张祜乐府,时有美丽。赵嘏多警句,能为律诗,盖小才也。朱庆馀,张籍门人,传其诗法,然独以《闺怨》一篇知名于时,此集乃不录。于鹄、曹唐,仅如候虫之自鸣者耳。”③说明当时有很多人学作乐府,所以才有对前人学作乐府的评价。

有些诗话中还可以看到对乐府诗体的评价。如陈绎曾《诗

① 吴文治主编:《辽金元诗话全编》,凤凰出版传媒集团、凤凰出版社,2006年版,第2028页。

② 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第612页。

③ 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第613页。

谱》论“古体”时有云:“三国六朝乐府,犹有真意,胜于当时文人之诗。”[1]论“绝句体”时有云:“古乐府,浑然有大篇气象。”[2]论“汉郊祀歌”时有云:“锻意刻酷,炼字神奇。”[3]论“汉乐府”时有云:“真情自然,但不能中节尔。累度乃是好景。”[4]这种评点已经超出个别作家作品,上升到对乐府诗体和某一组乐府诗的评价,带有诗史描述味道。

第二节 明代乐府学

明代宫廷乐府活动持续存在,但水平已经远不能和唐宋相比。很多诗人将写作乐府当作训练诗艺、寄托诗学观念的手段,研究、整理、评论乐府常见于诗话当中,将乐府诗学推向了顶峰。

一、明代乐府活动情况。记录明代乐府活动主要有《明史·乐志》和《明会要》。

(一)《明史·乐志》。《明史·乐志》共三卷,第一卷记录乐府活动。志前有一段文字叙述明代乐府活动概况:“明兴,太祖锐志雅乐。是时,儒臣冷谦、陶凯、詹同、宋濂、乐韶凤辈皆知声律,相与究切厘定。而掌故阔略,欲还古音,其道无由。太祖亦方以下情偷薄,务严刑以束之,其于履中蹈和之本,未暇及也。文皇帝访问黄钟之律,臣工无能应者。英、景、宪、孝之世,宫县徒为具文。殿廷燕享,郊坛祭祀,教坊羽流,慢渎苟简,刘翔、胡瑞为之深慨。世宗制作自任,张鹗、李文察以审音受知,终以无

---

① 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第625页。
② 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第626页。
③ 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第627页。
④ 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第627页。

成。盖学士大夫之著述止能论其理，而施诸五音六律辄多未协，乐官能纪其铿锵鼓舞而不晓其义，是以卒世莫能明也。稽明代之制作，大抵集汉、唐、宋、元人之旧，而稍更易其名。凡声容之次第，器数之繁缛，在当日非不灿然俱举，第雅俗杂出，无从正之。故备列于篇，以资考者。"[①]明人制礼作乐，不仅建树无多，而且雅郑不分。例如："太祖时，前后稍有增损。乐章之鄙陋者，命儒臣易其词。二郊之作，太祖所亲制。后改合祀，其词复更。太社稷奉仁祖配，亦更制七奏。尝谕礼臣曰：'古乐之诗章，和而正；后世之诗章，淫以夸。故一切谀词艳曲，皆弃不取。'尝命儒臣撰回銮乐歌，所奏《神降祥》《神贶》《酣酒》《色荒》《禽荒》诸曲，凡三十九章，命曰《御銮歌》，皆寓讽谏之意。然当时作者，惟务明达易晓，非能如汉、晋间诗歌，铿锵雅健，可录而诵也。殿中韶乐，其词出于教坊俳优，多乖雅道。十二月乐歌，按月律以奏，及进膳、迎膳等曲，皆用乐府、小令、杂剧为娱戏。流俗喧哓，淫哇不逞。太祖所欲屏者，顾反设之殿陛间不为怪也。"[②]再如："弘治之初，孝宗亲耕耤田，教坊司以杂剧承应，间出狎语。都御史马文升厉色斥去。"[③]或因皇帝见识不足，或因朝臣知识不备，乐章制作水平不高，态度也不够端正，乐府活动至此已经彻底走上下坡路了。

《明史·乐志》记述乐曲表演情况较为具体。如云："圜丘：迎神，奏《中和之曲》。奠玉帛，奏《肃和之曲》。奉牲，奏《凝和之曲》。初献，奏《寿和之曲》，《武功之舞》。亚献，奏《豫和之

① 〔清〕张廷玉等：《明史》，第61卷，中华书局，1974年版，第1499—1500页。
② 〔清〕张廷玉等：《明史》，第61卷，中华书局，1974年版，第1507—1508页。
③ 〔清〕张廷玉等：《明史》，第61卷，中华书局，1974年版，第1508页。

曲》,终献,奏《熙和之曲》,俱《文德之舞》。彻豆,奏《雍和之曲》。送神,奏《安和之曲》。望燎,奏《时和之曲》。方丘并同,曲词各异,易望燎曰望瘗。太社太稷,易迎神曰《广和》,省奉牲,余并与方丘同,曲词各异。"[①]似此足资研究明代乐府音乐形态参考。

其他两卷一卷收郊庙歌辞,一卷收燕射歌辞。前代史志记录歌辞,多详于郊庙,而略于燕射,《明史·乐志》收录燕射歌辞较为全面,包括《洪武三年定朝贺乐章》《洪武二十六年定中宫正旦冬至千秋节朝贺乐章》《宣德以后增定慈宫朝贺乐章》《洪武三年定宴飨乐章》《十二月按律乐歌》《洪武十五年复位宴飨九奏乐章》《永乐十八年定宴飨乐舞》《嘉靖间续定庆成宴乐章》《永乐间小宴乐章》《嘉靖间仁寿宫落成宴飨乐章》《豳风亭宴讲官乐章》《隆庆三年大阅礼成回銮乐章》《嘉靖间皇后亲蚕宴内外命妇乐章》《永乐间定东宫宴飨乐章》等。是续编《乐府诗集》重要材料。

(二)《明会要》。清龙文彬《明会要》设有"乐"两卷,卷二十一叙"乐"、"杂录"、"乐器"、"乐歌"、"乐舞"、"论乐",记录明代乐府活动甚详。只是"乐歌"但录曲名,不录曲辞,注云:"歌辞详《明史·乐志》。"[②]与《明史·乐志》相较,记录分门别类,便于翻阅。资料除取自《明史·乐志》外,还参考了很多其他文献。书前"例略"称:"兹篇摭辑,自《明史三编》外,泛览二百余种。"[③]具体到"乐门",征引文献如《续文献通考》《世法录》

---

① 〔清〕张廷玉等:《明史》,第61卷,中华书局,1974年版,第1501页。

② 〔清〕龙文彬:《明会要》,第22卷,中华书局,1956年版,第350页。

③ 〔清〕龙文彬:《明会要·例略》,中华书局,1956年版,第2页。

《大政记》《大训记》《春明梦余录》《野获编》等。如征引王圻《续文献通考》:"《明乐典》云:'文舞:《云门》《咸池》《大韶》,在庭阼阶之左;武舞:《大夏》《大濩》《大武》,在庭宾阶之右;位为六列,施《英》《韶》而舞之。各有四表,表距四步,为酇缀,各六十四,合用三百八十四人。文舞服皮弁,左执籥,右秉翟。武舞服韦弁,左执干,右执戈。文武之成曷为异?曰:一、三、五为九,而乾用之,参天之数也。二与四为六,而坤用之,两地之数也。文舞,阳也;成以参天。武舞,阴也;成以两地。节序自然之理也。'"[①]《明会要》同样是记录明代乐府活动、乐府曲目、乐府议论的重要著作。

二、乐府诗整理情况。明代出现一系列乐府诗整理著作,是明代乐府学一项重要成就。

(一)《古乐苑》。梅鼎祚著。《古乐苑》虽然在名称上受到了左克明《古乐府》启发,作品收录也限于隋代以前,但二者定位明显不同:左克明想编一部《乐府诗集》简明读本,梅鼎祚意在修正《乐府诗集》编辑错误。《古乐苑》对郭集所录有删有补,对郭集叙论和解题也有增加;规模有五十二卷,是《古乐府》五倍以上。

梅鼎祚说:"郭氏意务博揽,间有诗题,混列乐府。如《采桑》则刘邈《万山见采桑人》、《从军行》则王粲《从军诗》,梁元帝《同王僧辨从军》、江淹《拟李都尉从军》,张正见《星名从军诗》、庾信《同卢记室从军》之类,有取诗首一二语窜入前题。如'自君之出矣',则鲍令晖《题诗后寄行人》,'长安少年行'则何逊学古诗《长安美少年》之类。有辞类前题原未名为歌曲,如

① 〔清〕龙文彬:《明会要》,第22卷,中华书局,1956年版,第357—358页

《苦热行》任昉、何逊但云‘苦热’,《斗鸡篇》,梁简文但云‘斗鸡’之类。有赋诗为题,而其本辞实非乐府,若张正见‘晨鸡高树鸣’,本阮籍《咏怀诗》‘晨鸡鸣高树,命驾起旋归’;张率‘雀乳空井中’,本傅玄杂诗,‘鹊巢邱城侧,雀乳空井中’之类;亦有全不相蒙,如《善哉行》则江淹《拟魏文游宴》;《秋风》则吴迈远‘古意赠今人’之类。有一题数篇半为牵合,如杨方《合欢诗》后三首为杂诗,《采莲曲》则梁简文后一首本《莲花赋》中歌之类,并当删正。”[①]因此删掉了一些不当之作,增补一些应收之作。

其实为《乐府诗集》补编作品要冒很大风险。郭茂倩编《乐府诗集》,主要根据前代歌录编辑而成。歌录是乐府表演曲目,乐府性质可靠。后人若非找到郭氏未见歌录,仅凭类似乐府题名增补就太危险了。因为并非所有以“歌”、“行”等命名者都是歌诗,即使是歌诗也并非都是乐府曲目,没有确切证据证明某些作品属于乐府,便不能补入。增补杂歌谣辞尤其应该慎重。郭茂倩编《乐府诗集》其他各类务求全收,唯独杂歌谣辞只是举例收录,意在说明乐府源远流长,渊源有自。梅氏将一些伪托先秦歌谣收入乐府,不仅不合郭氏本意,作品可靠性也值得怀疑。例如《古歌辞》根据晋王嘉《拾遗记》收录《皇娥歌》《白帝子歌》,文献性质便十分可疑,且歌辞为七言古诗,不类上古歌谣。梅氏在《白帝子歌》后注引杨慎话说:“《拾遗记》全无凭证,直构虚空。”[②]但还是照收不误。

---

① 四库全书研究所:《钦定四库全书总目(整理本)》,第187卷,中华书局,1997年版,第2614—2615页。

② 〔明〕梅鼎祚:《古乐苑》,第1卷,台湾商务印书馆影印《文渊阁四库全书》,1986年版,第1395册,第3页。

梅氏收录果然受到了四库馆臣强烈质疑。《四库全书总目》对《古乐苑》批评较之他批评《乐府诗集》更甚："是编因郭茂倩《乐府诗集》而增辑之。郭本止于唐末，此本止于南北朝，则用左克明《古乐府》例也。其所补者，如琴曲歌辞庞德公之《于忽操》，见《宋文鉴》中，乃王令拟作，非真庞所自作也；杂歌曲词之《刘勋妻》，其诗《艺文类聚》称魏文帝作，《玉台新咏》称王宋自作，邢凯《坦斋通编》称曹植作；然总为五言诗，不云乐府；亦不以'刘勋妻'三字为乐府题也。左思《娇女诗》自咏其二女嬉戏之事，亦不云乐府也；至梁昭明太子、沈约、王锡、王规、王缵、殷钧之《大言》《细言》，不过偶然游戏，实宋玉《大言赋》之流。既非古调，亦未被新声，强名之曰'乐府'，则《世说新语》所谓'矛头淅米剑头炊，百岁老翁攀枯枝，井上辘轳卧婴儿''盲人骑瞎马，夜半临深池'者，何又不入乎？……然其捃拾遗佚，颇足补郭氏之阙。其解题亦颇有所增益。虽有丝麻，无弃菅蒯，存之亦可资考证也。"[①]这些批评可作为整理《古乐苑》之参考。

《古乐苑》最大价值在于增补解题。如郊庙歌辞，叙论几乎照抄《乐府诗集》，没有多少增加，而在《汉郊祀歌》下引《汉书·礼乐志》记录郊祀歌制作及祭祀过程，就很有道理。虽然所引并非罕见典籍，但可以方便读者阅读。梅氏还有意将某个问题相关文献集中排列，以便后人研究。尤其是增补郭茂倩以后相关论述，是乐府学研究资料又一次集成。如《汉铙歌十八曲》，《乐府诗集》解题只是引《古今乐录》曰："汉鼓吹铙歌十八曲，字

① 四库全书研究所：《钦定四库全书总目（整理本）》，第189卷，中华书局，1997年版，第2649页。

多讹误。一曰《朱鹭》……十八曰《石留》。又有《务成》《玄云》《黄爵》《钓竿》,亦汉曲也。其辞亡。或云:汉铙歌二十一无《钓竿》,《拥离》亦曰《翁离》。"[①]梅氏解题除了保留上述内容,还把《乐府诗集》《宋鼓吹铙歌三首》解题中所引《古今乐录》一段话移到这里:"沈约云:'乐人以音声相传,训诂不可复解。'凡古乐录,皆大字是辞,细字是声,声辞合写,故致然尔。"[②]后又引王世贞《艺苑卮言》有关《汉铙歌十八曲》一大段议论。这样就把《汉铙歌》难解问题凸显出来,使读者可以清楚看到:沈约就已经注意到了该问题,智匠也曾留意,到王世贞也有论述。《古乐苑》也因此得到了后人赞誉。如日本学者江邨绶就说:"《古乐苑》一书,论辩颇正,庶乎集大成者。"[③]《古乐苑》是明人整理《乐府诗集》最为用心、成就最高的一部著作。

(二)《乐府原》。徐献忠著,成书于嘉靖庚申年。自序云:"因左君克明所编次乐府诗及郭茂倩所广,各原其本意加纂释云。儒者每病河汾拟经,独取于汉人之撰。噫!礼失而求之野,三代而下,舍汉人又何可之焉?斯亦不思而过言之矣。"[④]可见徐氏赞同王通做法,把汉乐府当作《诗经》后继者,以汉儒解经法解释乐府。如对《房中歌》"丰草葽"章的解释:"此言后妃之附托于丰大之世而生贤子以成教养之德,而世可延长也。故以

---

① 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第16卷,上海古籍出版社,1998年版,第197页。

② 〔明〕梅鼎祚:《古乐苑》,第8卷,台湾商务印书馆影印《文渊阁四库全书》,1986年版,第1395册,第91页。

③ 〔日〕江邨绶:《乐府类解·凡例》,日本天明5年(1785)刻本,第3页。

④ 〔明〕徐献忠:《乐府原·自序》,《四库全书存目丛书》据北京大学图书馆藏明万历刻本影印,齐鲁书社,1997年版,集部第303册,第729页。

‘丰草’、‘女萝’兴起而为曲也。”[1]再如对《房中歌》“雷震震”篇的解释：“此言人君明德治天下，如雷之震，如电之耀，威于海内，而使宏大之泽广被于无疆，则后妃亦被其宠，灵可以相保令终，而世世咸寿也。”[2]是明清古乐府经学化阐释之一家。

《四库全书总目》云：“是书……所见殊浅，而又索解太凿。如杜氏《通典》谓房中乐为楚声，献忠则谓屈宋骚辞每言着一‘兮’字，乃楚人怨叹之本声，而以《安世房中歌》为非其伦。亦未免拘泥鲜通矣。”[3]其实徐献忠有些解释很有见地。如《安世房中歌》作者唐山夫人，他猜测原来应是秦朝“宫中内史知文者”，又据歌辞内容判定《房中歌》并非“房中燕乐之词”。[4]说明作者曾认真思考这一问题。再如对《郊祀歌·象载瑜》的解释：“按《汉书·礼乐志》云：‘太始三年，行幸东海，获赤雁。’而名题曰‘象载瑜’者，言其行幸之时以南越之象载玉璧以献诸海神，适获朱雁，以见神之所贶。而蓬莱之望，庶几可及也。”[5]象载璧之说，虽未详言其事，但说法很圆通。

（三）《诗触》。贺贻孙著。《四库全书总目》解题云：“第一篇论诗与歌谣、讴、诵、谚语不同，三百篇皆乐章，其说甚是。而

① ［明］徐献忠：《乐府原》，第1卷，《四库全书存目丛书》据北京大学图书馆藏明万历刻本影印，齐鲁书社，1997年版，集部第303册，第731页。

② ［明］徐献忠：《乐府原》，第1卷，《四库全书存目丛书》据北京大学图书馆藏明万历刻本影印，齐鲁书社，1997年版，集部第303册，第731—732页。

③ 四库全书研究所：《钦定四库全书总目（整理本）》，第192卷，中华书局，1997年版，第2688页。

④ ［明］徐献忠：《乐府原》，第1卷，《四库全书存目丛书》据北京大学图书馆藏明万历刻本影印，齐鲁书社，1997年版，集部第303册，第730页。

⑤ ［明］徐献忠：《乐府原》，第1卷，《四库全书存目丛书》据北京大学图书馆藏明万历刻本影印，齐鲁书社，1997年版，集部第303册，第738页。

谓汉魏之乐府，宋之词，元之南、北曲，皆用此列，则不尽然。……贻孙所说，似是而非。盖迂儒解诗，患其视与后世之诗太远。贻孙解诗，又患其视与后世之诗太近耳。”①《诗触》因解释《诗经》而涉及乐府，被《四库全书》列在经部，。

三、**《唐音癸签·乐通》**。明代出现了胡震亨《唐音癸签·乐通》这样专门研究唐代乐府活动的专著，值得格外重视。

《唐音癸签》对乐府给予了特别关注，在开篇即详细辨析乐府概念：“而诸诗内又有诗与乐府之别，乐府内又有往题、新题之别。往题者，汉魏以下，陈隋以上乐府古题，唐人所拟作也；新题者，古乐府所无，唐人新制为乐府题者也。其题或名歌，亦或名行，或兼名歌行。又有曰引者，曰曲者，曰谣者，曰辞者，曰篇者。有曰咏者，曰吟者，曰叹者，曰唱者，曰弄者。复有曰思者，曰怨者，曰悲若哀者，曰乐者。凡此多属之乐府，然非必尽谱之于乐。谱之乐者，自有大乐、郊庙之乐章，梨园教坊所歌之绝句、所变之长短填词，以及琴操、琵琶、筝笛、胡笳、拍弹等曲，其体不一。而民间之歌谣，又不在其数。”②行文中作者还以小字做注。如云：“歌，曲之总名。衍其事而歌之曰行。歌最古，行与歌行皆始汉，唐人因之。”“抽其意为引，导其情为曲，合乎俗曰谣，进乎文为辞，又衍而盛焉为篇。皆以其辞为名者也。”“咏以永其言，吟以呻其郁，叹以抒其伤，唱则吐于喉吻，弄则被诸丝管。此皆以其声为名者也。”③这些解释和分类未必都对，但能够看出

---

① 四库全书研究所：《钦定四库全书总目（整理本）》，第17卷，中华书局，1997年版，第225页。

② 〔明〕胡震亨：《唐音癸签》，第1卷，上海古籍出版社，1981年版，第2页。

③ 〔明〕胡震亨：《唐音癸签》，第1卷，上海古籍出版社，1981年版，第2页。

作者对此做过一番研究。

书中设“乐通”四卷，专论唐代乐府活动。“乐通一”述“雅乐调”、“俗乐调”、“十二和”、“二舞”、“庙舞”、“十部伎”、“鼓吹曲”、“大射乐章”、“乡饮酒乐章”、“侲子之唱”、“凯歌”、“论唐初乐曲散佚”；“乐通二”述“唐各朝乐”、“唐曲”；“乐通三”述“琴曲”、“羯鼓曲”、“琵琶曲”、“笛曲”、“觱篥曲”、“舞曲”、“散乐”、“四夷乐”、“乐署”；“乐通四”有“总论”、“词曲”、“律调”、“拍”、“叠”、“遍”、“破”、“犯”、“解”、“唐人乐府不尽谱乐”等细目。这是明人对唐代乐府活动所作最系统的论述。

记录唐人乐府活动的材料并不难找，但作者不是简单分类编排这些材料，而是对其中一系列问题展开研究，有些论述很有见地。如“论唐初乐曲散佚”：“初，太宗命祖孝孙等定雅乐，寻诏褚亮等分制乐章。高宗上元中，复令太常少卿韦万石与太史令姚元辩增损当时郊庙燕会乐曲。迨则天称制，改易典章，歌辞多是内出。开元中，诏中书张说复行厘正，上自定声度，说为之辞，中间杂用贞观旧辞为多。太常卿韦绍尝铨叙为五卷，付太乐、鼓吹两署习之。此一代乐章刊定始末也。奈旧史不能考遵前代史例，于乐志中只录郊庙，而无朝会燕射等曲。新志则并郊庙不录。其辞因日就亡佚。旧史书序云：谯乐歌辞，太常先有宫商角徵羽五调，调各一卷，是贞观中侍中杨仁恭妾赵方等辑近代词人杂诗为之者。韦绍亦尝令太乐令孙玄成整比为七卷，以辞多不经，不录。今考会要，殿庭元日、冬至朝会乐章七，元日迎送皇帝奏太和，开元中源乾曜作；群官行奏舒和，王公上寿奏休和，皇帝受酒登歌奏昭和，显庆中李义府作；中宫朝会乐章四，东宫朝会乐章五，亦义府作。此固雅乐曲也，何以亦不录乎？辞之近郑、卫者，既尽为之删，其稍近雅者，又复不亟存一二，唐乐章之

挂漏独甚，史家固不能辞其责也。"[①]《乐府诗集》不录唐代燕射歌辞，与新旧《唐书》不录燕射歌辞有直接关系。补编唐代燕射歌辞是整理《乐府诗集》一项重要任务。

《乐通》对唐代乐府曲目做了一次清理。如"唐曲"，收录周隋以前创调在唐代依然流行乐曲三十七曲、唐雅乐十曲、年代题义可考之大小曲一百七十九曲、题义无考者二九七曲，其中很多乐曲不见于乐录、政书、乐志。对那些年代题义可考者，作者都做了考证，不似陈旸《乐书》仅列篇目而已。考证涉及曲目创调本事、流传本事。除了"唐曲"，其"琴曲"、"羯鼓曲"、"琵琶曲"、"笛曲"、"觱篥曲"、"舞曲"、"散乐"、"四夷乐"等条目中也列举了一系列乐曲。这样，《乐通》就提供了一部唐代乐曲总目录。

《乐通》对于"律调"、"拍"、"叠"、"遍"、"破"、"犯"、"解"等唐代乐曲术语解释也很有价值。这些是前代乐录、政书、乐志著作中少有的内容。

明代还有一些与乐府音乐相关的著作。如成书于万历年间的王邦直《律吕正声》论古今律吕之义，"有图、有解、有制、有义、有体用、有统会、有经纬，主要内容包括律政关系、律历关系和重定律吕三个部分，兼及琴瑟、乐制、鼓乐、宫乐、古辞、民谣、曲艺、戏剧、舞蹈等艺术门类。"[②]该书从律吕入手谈及乐歌、乐舞、八音形制及作品，其中就有乐府。该书征引丰富，有一定资料价值。

四、明代乐府诗学。明代复古思潮兴盛，许多诗人借拟作乐

① 〔明〕胡震亨：《唐音癸签》，第12卷，上海古籍出版社，1981年版，第125—126页。

② 王守伦《点校说明》，王守伦、仁怀国等：《律吕正声校注》，中华书局，2012年版，第2页。

府寄托诗学理想,将乐府诗学推向顶峰。

(一)文献研究。明人诗话关于乐府文献研究主要体现在词语解释和版本考证两个方面。

1.词语考证。这方面首先要属杨慎《升庵诗话》。诗话对一系列乐府或词语做了具体考证。杨慎学识渊博,常能发他人所未发,考证中或追踪作品来龙去脉,或品评作品高下,或考证作品版本得失,实际上是一部乐府诗笺注本。前代乐府解题著作重在解释题目本义和主旨,很少解释具体词语,像杨慎这样专门解释乐府词语著作还很少见。这些解释是整理《乐府诗集》重要参考。

杨慎解释征引广博。如"太白梁甫吟"条:"李太白《梁甫吟》:'手接飞猱搏雕虎,侧足焦原未言苦。'盖用《尸子》载中黄伯及莒国勇夫事,而杨子见、萧粹可皆不能注,今录其全文于此。《尸子》曰:'中黄伯曰:"余左执太行之猱,而右搏雕虎。夫贫穷者,太行之猱也,疏贱者,义之雕虎也,而吾日遇之,亦足以试矣。"又曰:'莒国有石焦原者,广五十步,临百仞之溪,莒国莫敢近也。有以勇见莒子者,独却行齐踵焉。所以称于世。夫义之为焦原也,亦高矣。贤者之于义,必且齐踵,所以服一时也。'"[①]再如"湖阴曲题误"条:"王敦屯于湖,帝至于湖,阴察营垒而去。此《晋纪》本文。于湖,今之历阳也。'帝至于湖'为一句,'阴察营垒'为一句。温庭筠作《湖阴曲》,误以'阴'字属上句也。张耒作《于湖曲》以正之。"[②]旁征博引,精彩迭现。

杨慎驰骋学问做法也引来了批评。王世贞《艺苑卮言》就

① 王大厚:《升庵诗话新笺证》,第7卷,中华书局,2008年版,第374页。
② 王大厚:《升庵诗话新笺证》,第2卷,中华书局,2008年版,第83页。

说:“明兴,称博学饶著述者,盖无如用修。其所撰,有《升庵诗集》……杨工于证经而疏于解经,博于稗史而忽于正史,详于诗事而不得诗旨,精于字学而拙于字法。”①而王世贞《艺苑卮言》也偶尔解释乐府词语。如云:“魏武帝乐府:‘东临碣石,以观沧海。水何澹澹,山岛竦峙。秋风萧瑟,洪涛涌起。日月之行,若出其中;星汉灿烂,若出其里。’其辞亦有本。相如《上林》云:‘视之无端,察之无涯。日出东沼,月生西陂。’马融《广成》云:‘天地虹洞,因无端涯。大明出东,月生西陂。’扬雄《羽猎》云:‘出入日月,天与地沓。’然觉扬语奇,武帝语壮。”②类似解释在明人诗话中经常可以看到。

吴讷《文章辨体序说》、徐师曾《文体明辨序说》曾述及乐府题名,多引前人论述,自己无多发明。

2. 版本考证。明人诗话中偶尔也会涉及乐府作品版本问题。如杨慎《升庵诗话》“甄后《塘上行》”条:“‘蒲生我池中,绿叶何离离。岂无蒹葭艾,与君生别离。念君去我时,独愁常苦悲。想见君颜色,感结伤心脾。念君常苦悲,夜夜不成寐。莫以豪贤故,弃捐素所爱。莫以鱼肉贱,弃捐葱与薤。莫以麻枲贱,弃捐菅与蒯。倍恩常苦枯,蹶船常苦没。教君安息定,慎莫致仓卒。与君一别离,何时复相对。出亦复苦愁,入亦复苦愁。边地多悲风,树木何搜搜。从君致独乐,延年寿千秋。’此诗《乐府》亦载,而详略不同。然词义之善,无如此录之完美,故书于此。”③

(二)音乐研究。明人诗话中曾论及乐府歌唱体制和流传

① 罗仲鼎:《艺苑卮言校注》,第6卷,齐鲁书社,1992年版,第321—323页。
② 罗仲鼎:《艺苑卮言校注》,第3卷,齐鲁书社,1992年版,第110—111页。
③ 王大厚:《升庵诗话新笺证》,第1卷,中华书局,2008年版,第72—73页。

情况。

1.歌唱体制。如杨慎《升庵诗话》“子美赠花卿”条就谈到唐人绝句入乐问题：“‘锦城丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上有，人间能得几回闻。’花卿名敬定，丹稜人，蜀之勇将也，恃功骄恣。杜公此诗讥其僭用天子礼乐也，而含蓄不露，有风人‘言之无罪，闻之者足以戒’之旨。公之绝句百馀首，此为之冠。唐世乐府，多取当时名人之诗唱之，而音调名题各异。杜公此诗，在乐府为‘入破第二叠’。王维‘秦川一半夕阳开’，在乐府名《相府莲》，讹为《想夫怜》；‘秋风明月独离居’为《伊州歌》；岑参‘西去轮台万里馀’为《蔟拍六州》；盛小丛‘雁门山上雁初飞’为《突厥三台》；王昌龄‘秦时明月汉时关’为《盖罗缝》；张仲素‘亭亭孤月照行舟’为《胡渭州》；王之奂‘黄河远上白云间’为《梁州歌》；张祜‘十指纤纤似笋红’为《氐州第一》；苻载‘月里嫦娥不画眉’为《甘州歌》；无名氏‘千年一遇圣明朝’为《水调歌》；‘雕弓白羽猎初回’为《水鼓子》，后转为《渔家傲》云。其馀有诗而无名氏者尚多，不尽书焉。”①涉及唐代乐府选诗入乐问题，有助于认识唐人乐府诗创作方式。

胡应麟《诗薮》有时也从表演体制来谈乐府。如云：“乐府尾句，多用‘近日乐相乐’等语，至有与题意及上下文略不相蒙者，旧亦疑之。盖汉魏诗皆以被之弦歌，必宴会间用之。尾句如此，率为听乐者设，即郊祀延年意也。读古人书有不得解处，能多方参会，当自瞭然。”②已谈及乐府诗套语体式问题。又如：

---

① 王大厚：《升庵诗话新笺证》，第8卷，中华书局，2008年版，第395页。

② 〔明〕胡应麟：《诗薮·内编》，第1卷，上海古籍出版社，1979年版，第19页。

“《来罗曲》:‘君子防未然,莫近嫌疑边。瓜田不纳履,李下不正冠。’即《君子行》前半首,唐乐府删节律诗盖出此。”[①]谈及乐府表演时艺人随机截取歌辞问题。再如评价《西洲曲》体式特征:“《西洲曲》,乐府作一篇,实绝句八章也。每章首尾相衔,贯串为一,体制甚新,语亦工绝。”[②]这些见解从音乐体制入手才能得出。

许学夷《诗源辩体》也曾从音乐形态角度论乐府,如云:“卓文君乐府五言《白头吟》,沛然从肺腑中流出。其晋乐所奏一曲,乃后人添设字句,以配音节耳。乐府《满歌行》《西门行》《东门行》以及甄后《塘上行》皆然。昔人称李延年善于增损古词,则乐府于古词信有增损者。”[③]认为选词入乐会造成诗歌字句增损。

2. 流传情况。明人诗话还涉及一些曲调流传情况。如杨慎《升庵诗话》“犹唱犹吹”条:“《后庭花》,陈后主之所作也。主与倖臣各制歌辞,极于轻荡。男女唱和,其音甚哀。故杜牧之诗云:‘烟笼寒水月笼沙,夜泊秦淮近酒家。商女不知亡国恨,隔江犹唱《后庭花》。’《阿滥堆》,唐明皇之所作也。骊山有禽名阿滥堆,明皇御玉笛,将其声翻为曲,左右皆能传唱。故张祜诗曰:‘红叶萧萧阁半开,玉皇曾幸此宫来。至今风俗骊山下,村笛犹吹《阿滥堆》。’二君骄淫侈靡,躭嗜歌曲,以至于亡乱。世代虽异,声音犹存。故诗人怀古,皆有‘犹唱’‘犹吹’之句。呜呼,声

① 〔明〕胡应麟:《诗薮·内编》,第6卷,上海古籍出版社,1979年版,第106页。

② 〔明〕胡应麟:《诗薮·内编》,第6卷,上海古籍出版社,1979年版,第106页。

③ 〔明〕许学夷:《诗源辩体》,第3卷,人民文学出版社,1987年版,第61页。

音之入人深矣！”[①]谈及两个乐府曲调流传情况。

（三）文学研究。 从文学角度来评论乐府是明人乐府诗学最大贡献，从词语到作品，从诗人到时代，从形式到风格，涉及许多层面。

1. 品评辞藻。明人多从诗艺角度品评乐府辞藻。如王世贞《艺苑卮言》：“‘可怜无定河边骨，犹是深闺梦里人。’用意工妙至此，可谓绝唱矣。惜为前二句所累，筋骨毕露，令人厌憎。”[②]再如谢榛《四溟诗话》云：“《越裳操》止三句，不言白雉而意自见，所谓‘大乐必易’是也。及班固《白雉》诗，加之形容，古体变矣。”[③]这些是作者读诗体会，后人读这些乐府时可适当参考。

2. 品评诗作。明人诗话中评点诗作内容所占比例最高。如王世贞《艺苑卮言》：“《孔雀东南飞》质而不俚，乱而能整，叙事如画，叙情若诉，长篇之圣也。”[④]再如谢榛《四溟诗话》：“唐山夫人《房中乐》十七章，格韵高严，规模简古，骎骎乎商周之颂。迨苏李五言一出，诗体变矣，无复为汉初乐章，以继《风》《雅》，惜哉！”[⑤]品评并非一味称赞，有时也有批评。如陆时雍《诗境总论》就说《孔雀东南飞》有数病：“大略繁絮不能举要，病一；粗丑不能出词，病二；颓顿不能整格，病三。”[⑥]

3. 品评诗人。品评诗人是诗话主要内容。如王世贞《艺苑

① 王大厚：《升庵诗话新笺证》，第6卷，中华书局，2008年版，第312页。

② 罗仲鼎：《艺苑卮言校注》，第4卷，齐鲁书社，1992年版，第195页。

③ 〔明〕谢榛《四溟诗话》，第1卷，人民文学出版社，1961年版，第4页。

④ 罗仲鼎：《艺苑卮言校注》，第2卷，齐鲁书社，1992年版，第84页。

⑤ 〔明〕谢榛《四溟诗话》，第1卷，人民文学出版社，1961年版，第3页。

⑥ 丁福保辑：《历代诗话续编》，中华书局，1983年版，第1403页。

卮言》:"'《大风》安不忘危,其霸心之存乎?《秋风》乐极悲来,其悔心之萌乎?'文中子赞二帝语,去孔子不远。"①胡震亨《唐音癸签》评李白云:"太白于乐府最深,古题无一弗拟,或用其本意,或翻案另出新意,合而若离,离而实合,曲尽拟古之妙。"②揭示李白拟古之法。这些论述较之前人评点李白乐府深刻了许多。

明代诗话还品评近世乐府诗人。如顾起纶《国雅品》云:"杨聘君廉夫才高情旷,词隽而丽,调凄而惋,特优于古乐府。……张外史天雨叙廉夫集云:'今代善用吴才老韵书,以古语驾御之,惟李季和杨廉夫称作者。廉夫上法汉魏,出入李唐。其古乐府有旷世金石之声。'宋文宪公景濂亦称'铁崖君声光殷殷,摩戛霄汉'。吴越名士竞归之,比东海倪元镇、昆山顾仲瑛、云丘张仲简、吴兴郯九成,皆其客也。廉夫之迹,颇类陶靖节。"③这是对元代诗人杨维桢乐府诗创作的评价。

4. 乐府风格。明代诗话有许多关于乐府风格的论述。如徐祯卿《谈艺录》:"温裕纯雅,古诗得之。遒深劲绝,不若汉铙歌乐府词。"④胡应麟《诗薮》有时甚至根据风格来判定作品的归属。如云:"晋乐府奏子建'明月照高楼'诗,中四句云:'北风行萧萧,烈烈入吾耳。心中念故人,泪堕不能止。'陈王本辞所无,殊类魏武语也。"⑤从风格来判定作品归属确实不太可靠,判定

① 罗仲鼎:《艺苑卮言校注》,第2卷,齐鲁书社,1992年版,第70页。

② 〔明〕胡震亨:《唐音癸签》,第9卷,上海古籍出版社,1981年版,第87页。

③ 丁福保辑:《历代诗话续编》,中华书局,1983年版,第1092—1093页。

④ 〔清〕何文焕辑:《历代诗话》,中华书局,1981年版,第770页。

⑤ 〔明〕胡应麟:《诗薮·内编》,第1卷,上海古籍出版社,1979年版,第16页。

作品归属还应该拿出实在证据。他考证《木兰诗》产生年代就拿出了实在证据："晋明世，柔然社嵛始称可汗，此歌出晋人手，愈无可疑。盖宋齐以后，元魏入帝中华，柔然屏居大漠，与黄河黑山道里悬绝。惟东晋世，五胡扰乱，柔然拓跋常相互攻幽冀间，故诗人历叙及之。世之疑《木兰》者，率指摘'可汗'二字，不知此歌得此证佐益明，亦一快也。"①即以称呼出现时间判定作品年代。

5. 写作经验。明代复古思潮盛行，许多诗人写作古乐府，介绍古乐府写作经验就成了诗话一项重要内容。王世贞是后七子代表人物，所著《艺苑卮言》多谈乐府写作经验。如引徐祯卿语曰："古诗三百，可以博其源。遗篇十九，可以约其趣。乐府雄高，可以厉其气。《离骚》深永，可以裨其思。"②又云："拟古乐府，如《郊祀》《房中》，须极古雅，发以峭峻。《铙歌》诸曲，勿便可解，勿遂不可解，须斟酌浅深质文之间。汉魏之辞，务寻古色。《相和》瑟曲诸小调，系北朝者，勿使胜质；齐梁以后，勿使胜文。近事毋俗，近情毋纤。拙不露态，巧不露痕。宁近无远，宁朴无虚。有分格，有来委，有实境，一涉议论，便是鬼道。"③这些都是古乐府写作经验之谈。

6. 乐府观念。自从隋朝王通以乐府续诗以来，人们大都认为乐府是风雅正宗嗣响，明人继续发挥这一观点。如徐祯卿《谈艺录》在开头叙述诗歌历史时说："汉祚鸿朗，文章作新，《安世》楚声，温纯厚雅，孝武乐府，壮丽宏奇。缙绅先生，咸从附

① 〔明〕胡应麟：《诗薮・内编》，第3卷，上海古籍出版社，1979年版，第44页。

② 罗仲鼎：《艺苑卮言校注》，第1卷，齐鲁书社，1992年版，第15页。

③ 罗仲鼎：《艺苑卮言校注》，第1卷，齐鲁书社，1992年版，第23页。

作。虽规迹古风，各怀剞劂。美哉歌咏，汉德雍扬，可为《雅》《颂》之嗣也。及夫兴怀触感，民各有情。贤人逸士，呻吟于下里，弃妻思妇，歌咏于中闺。鼓吹奏乎军曲，童谣发于闾巷，亦十五《国风》之次也。东京继轨，大演五言，而歌诗之声微矣。至于含气布词，质而不采，七情杂遣，并自悠圆。或间有微疵，终难掩玉。两京诗法，譬之伯仲埙篪，所以相成其音调也。"[①]明确指出汉乐府是《诗经》嗣响。

7. 诗史建构。明代诗评家最大功劳是确立了明代以前中国诗歌描述基本格局。而在这方面功劳最大的就是胡应麟《诗薮》和许学夷《诗源辩体》。《诗薮》以诗体为经，以时代为纬；《诗源辩体》以时代为经，以诗体为纬，构筑起一部清晰明前诗歌史，其中就包括乐府诗史。

《诗薮》内编、外编、杂编各六卷，续编二卷，共二十卷。论诗强调体裁，如云："曰风、曰雅、曰颂，三代之音也。曰歌、曰行、曰吟、曰操、曰辞、曰曲、曰谣、曰谚，两汉之音也。曰律、曰排律、曰绝句，唐人之音也。诗至于唐而格备，至于绝而体穷。故宋人不得不变而之词，元人不得不变而之曲。词胜而诗亡矣，曲胜而词亦亡矣。明不致工于作，而致工于述；不求多于专门，而求多于具体；所以度越元宋，苞综汉唐矣。"[②]这些表述可能不够严谨，但阐述了诗歌体裁之大概，使人一目了然，深得诗史描述之法。

《诗薮》分体论诗，每体均涉乐府，多有精辟论述。论三言如云："铙歌曲句读多讹，意义难绎，而音响格调，隐中自见。至

① 〔清〕何文焕辑：《历代诗话》，中华书局，1981 年版，第 764 页。

② 〔明〕胡应麟：《诗薮·内编》，第 1 卷，上海古籍出版社，1979 年版，第 1 页。

其可解者,往往工绝。如《卮言》所称'驾六飞龙'、'四时合'是也。然以拟郊祀,则兴象有余,意致稍浅。"[①]贵古贱今,一似七子主张。再如:"郊祀炼辞锻字,幽深无际,古雅有余。铙歌陈事述情,句格峥嵘,兴象标拔。惜中多不可解。今人《安世》等篇,多不点目,宁暇此乎?"[②]指出汉郊祀歌与铙歌各有特点,批评明人拟作不到位。论四言如云:"魏武'对酒当歌',子建'来日大难',已乖四言面目,然汉人乐府本色尚存。……至嗣宗、叔夜,一变而华赡精工,终篇词人语矣。"[③]相当于给每体乐府描述了一个小史。

在分体论诗后胡应麟发现,几乎所有诗体都发端于乐府:"世以乐府为诗之一体,余历考汉魏、六朝、唐人诗,有三言、四言、五言、六言、七言、杂言、近体、排律、绝句,乐府皆备有之。"[④]中国诗歌本来就与音乐相伴而生,汉唐作为中国诗歌发展的重要时期,各种诗体都在乐府中产生毫不奇怪。从汉代到元代,古体越来越少,律诗越来越多。其实这正是诗歌为了适应歌唱的结果。他总结说:"乐府之体,古今凡三变,汉魏古词,一变也;唐人绝句,一变也;宋元词曲,一变也。六朝声偶,变唐之渐乎?五季诗余,变宋之渐乎?"[⑤]这些变化正是诗乐相合而又相离的过程。胡应麟论诗每每有此宏大眼光,勾勒出诗歌发展大脉络。

---

① 〔明〕胡应麟:《诗薮·内编》,第1卷,上海古籍出版社,1979年版,第7页。

② 〔明〕胡应麟:《诗薮·内编》,第1卷,上海古籍出版社,1979年版,第7页。

③ 〔明〕胡应麟:《诗薮·内编》,第1卷,上海古籍出版社,1979年版,第11页。

④ 〔明〕胡应麟:《诗薮·内编》,第1卷,上海古籍出版社,1979年版,第12页。

⑤ 〔明〕胡应麟:《诗薮·内编》,第1卷,上海古籍出版社,1979年版,第14页。

胡氏建构诗歌史意识十分明显。如云："唐五言绝，初盛前多作乐府，然初唐只是陈隋遗响。开元以后，句格方超。如崔国辅《流水曲》……皆酷得六朝意象。高者可攀晋宋，平者不失齐梁。唐人五绝佳者，大半此矣。"[①]"七言绝，李、王二家外，王翰《凉州词》，王维《少年行》……皆乐府也。然音响自是唐人，与五言绝稍异。"[②]有些描述直可作为乐府诗史骨架。如云："六朝乐府虽弱靡，然尚因仍轨辙。至太白才力绝人，古今体格于是一大变。杜陵独得汉人遗意，第已调时时杂之。张籍、王建颇趋平淡，稍到天成，而材质有限，兼时代压之，不能高古。长吉诸篇，元人举代学其险怪，弊流国初。李文正又本胡曾遗意，取史实断以经语，古乐府遂亡。"[③]还曾谈及北朝乐府，比较南北乐府风格差异。

许学夷《诗源辩体》共三十八卷，堪称诗话巨作。他主张以时代论诗，曾说："古今人论诗，论字不如论句，论句不如论篇，论篇不如论人，论人不如论代。晚唐、宋元诸人论诗，多论字、论句，至论篇、论人者寡矣，况论代乎？予之论诗，多论代、论人，至论篇、论句者寡矣，况论字乎？"又小字注云："各卷中虽多引篇摘句，实论一代之体，或一人之体也。"[④]因此他论诗不分诗体，一概按时代先后论述。

《诗源辩体》对每一个时代乐府特点都有精到概括。如论汉郊祀歌云："《郊祀》三言，如《练时日》《天马来》《华烨烨》《赤蛟绥》等篇，气甚遒迈，语甚轶荡，为三言绝唱。然自是汉人乐

① 〔明〕胡应麟：《诗薮·内编》，第6卷，上海古籍出版社，1979年版，第113页。
② 〔明〕胡应麟：《诗薮·内编》，第6卷，上海古籍出版社，1979年版，第113页。
③ 〔明〕胡应麟：《诗薮·外编》，第1卷，上海古籍出版社，1979年版，第141页。
④ 〔明〕许学夷：《诗源辩体》，第34卷，人民文学出版社，1987年版，第326页。

府,若以颂体求之,则失之远矣。”[1]论魏乐府云:“魏人乐府四言,如孟德《短歌行》、子桓《善哉行》、子建《飞龙篇》等,其源出于《采芝》《鸿鹄》,轶荡自如,正是乐府之体,不当于风雅求之。”[2]论刘宋乐府云:“明远乐府,七言有《白纻词》,杂言有《行路难》。《白纻词》本于晋,而词益靡,《行路难》体多变新,语多华藻,而调始不纯:此七言之三变也。”[3]论陈乐府云:“徐庾乐府七言,调多不纯。徐语尽绮艳,而庾则已近初唐矣。”[4]论隋乐府云:“六朝乐府与诗,声体无甚分别,惟乐府短章,如《子夜》《莫愁》《前溪》《乌夜啼》等,语真情艳,能道人心中事,其声体与诗乃大不同,唐人《竹枝词》,语意实本于此。”[5]完全可以作为描述上述时段乐府诗史之提纲。

第三节　清代乐府学

清代乐府学主要成就在于乐府诗笺注和乐府诗学。

一、乐府活动情况。记录清代乐府活动文献主要是《清史稿·乐志》。

《清史稿·乐志》共有八卷,记录清代乐府活动甚详。乐志一记录制作雅乐过程。康熙以前,逐步吸收中原雅乐,康熙、乾隆两朝才大力改革。康熙朝主要是改定律吕,有云:“帝重违臣下请,五十二年,遂诏修律吕诸书,于蒙养斋立馆,求海内畅晓乐

① 〔明〕许学夷:《诗源辩体》,第3卷,人民文学出版社,1987年版,第55页。
② 〔明〕许学夷:《诗源辩体》,第4卷,人民文学出版社,1987年版,第75页。
③ 〔明〕许学夷:《诗源辩体》,第7卷,人民文学出版社,1987年版,第117页。
④ 〔明〕许学夷:《诗源辩体》,第10卷,人民文学出版社,1987年版,第132页。
⑤ 〔明〕许学夷:《诗源辩体》,第11卷,人民文学出版社,1987年版,第136页。

律者，光地荐景州魏廷珍、宁国梅瑴成、交河王兰生任编纂。……而兰生学独深，亦时时折中于帝，遇有疑义，亲临决焉。"[①]"乐之学既微，自古言者又歧说繁滋，莫衷一是。……帝本长畴人术，加之以密率，基之以实测，管音弦分千载之袭缪，至是乃定。"[②]乾隆朝主要是制作乐章。有云："当是时，清兴百馀年矣，古学萌芽，儒者毛奇龄、李塨、胡彦升、江永辈多著书言乐事，考证益邃密。帝亦慕箫韶九成之盛，制诗缉颂，勇于改为，欲以文致太平。"[③]"帝思隆巍焕，遂特诏厘定朝会宴飨诸乐章，自七年定郊庙祭祀诸乐章，至十一年始成。"[④]但面对如此专业问题，康熙、乾隆未必都是行家，事事最终拍板，可能会出偏差。康熙能计算律吕，拍板还算有据；乾隆无此才能，难免盲目定调。由于康乾两位皇帝重视，所以清代特多律吕研究著作。[⑤] 乾隆以后很少制作雅乐。志云："仁宗嘉庆元年，增制太上皇帝三大节御殿《中和韶乐》二章，《丹陛大乐》一章，宫中行礼《丹陛大

① 赵尔巽等:《清史稿》,第 94 卷,中华书局,1977 年版,第 2739—2740 页。

② 赵尔巽等:《清史稿》,第 94 卷,中华书局,1977 年版,第 2748 页。

③ 赵尔巽等:《清史稿》,第 94 卷,中华书局,1977 年版,第 2751 页。

④ 赵尔巽等:《清史稿》,第 94 卷,中华书局,1977 年版,第 2757 页。

⑤ 据《清史稿·艺文志》载有《律吕正义》五卷,康熙五十二年御撰。《律吕正义后编》一百二十卷,乾隆十一年敕撰。《诗经乐谱》三十卷,《乐律正俗》一卷,乾隆五十三年敕撰。《乐律》二卷,薛凤祚撰。《大成乐律》一卷,孔贞瑄撰。《圣谕乐本解说》二卷,《皇言定声录》八卷,毛奇龄撰。《易律通解》八卷,沈光邦撰。《乐律古义》二卷,童能灵撰。《乐经律吕通解》五卷,汪绂撰。《乐律表微》八卷,胡彦升撰。《律吕新论》二卷,《律吕阐微》十卷,江永撰。《律吕考略》一卷,孔毓焞撰。《律吕古义》六卷,钱塘撰。《律吕臆说》一卷,《荀勖笛律图注》一卷,徐养原撰。《古律经传附考》六卷,纪大奎撰。《声律通考》十卷,陈澧撰。《律吕通今图说》一卷,《律易》一卷,《音调定程》一卷,缪阗撰。(赵尔巽等:《清史稿》,第 120 卷,中华书局,1977 年版,第 4240—4241 页。)

乐》一章，筵宴《中和清乐》一章、《丹陛清乐》二章、《庆隆舞乐》九章，又增皇极殿千叟宴太上皇帝御殿《中和韶乐》二章。……宣、文之世，垂衣而治，宫悬徒为具文，虽有增创，无关宏典。德宗光绪末年，仿欧罗巴、美利坚诸邦制军乐，又升先师大祀，增佾舞之数，及更定国歌，制作屡载不定，以讫于逊国，多未施行。"[①]

乐志二记录"十二律吕尺度"，详细程度以往乐志所少有。乐志三至七记录乐章，分别是"乐章一郊庙群祀"、"乐章二御殿庆贺禾辞桑歌"、"乐章三筵宴乡饮酒"、"乐章四筵宴舞曲大宴笳吹乐番部合奏"、"乐章五铙歌大乐铙歌清乐凯歌辞"。乐志最后一卷记录各种乐器形制及其尺度声律。

二、乐府研究著作。清代出现了一系列音乐体制研究著作，其中以凌廷堪《燕乐考原》最为出色。该书研究燕乐二十八调，与唐代乐府关系密切，可供研究唐代乐府音乐形态之参考。

书前有序，为该书论纲，说理极其透辟："《乐记》曰：'声相应，故生变。变成方，谓之音。'又曰：'声成文谓之音。'古之所谓'声'者，即燕乐之十五字谱也。古之所谓'音'者，即燕乐之二十八调也。"他认为隋代郑译演苏祇婆琵琶为八十四调和蔡季通去二变而为六十四调，都是欺世之学，愚弄了很多人，使很多学人"遂置燕乐二十八调于不问"。他强调："燕乐不用黍律，以琵琶弦叶之：琵琶四弦，故燕乐四均，一均七调，故二十八调。"[②]而那些截竹累黍做法都不切实用。议论大胆透辟，可解学人许多疑惑。

---

① 赵尔巽等：《清史稿》，第94卷，中华书局，1977年版，第2760页。

② 〔清〕凌廷堪撰，纪健生校点：《凌廷堪全集》，第2册，黄山书社，2009年版，第1页。

卷一为"总论",详细阐述上述道理。后四卷具体论述宫声七调、商声七调、角声七调、羽声七调,征引大量文献,缕述唐、宋、辽、金、元这些曲调变化情况,学者从中可以清楚地看到乐府曲调与词调、曲调嬗变关系。这不仅是一部探讨燕乐著作,也是一部研究曲调演变史著作,更像是一部曲簿著作,有助于描述乐府音乐流变情况。

卷六收录《燕乐二十八调说上》《燕乐二十八调说中》《燕乐二十八调说下》《字谱即五声二变说上》《字谱即五声二变说下》《述琴》《述笛》《宫调之辨不在起调毕曲说》《徵调说》《燕乐以夹钟为律本说》《明人九宫十三调说》《南北曲说》《声不可配律说》十三篇文章和《燕乐表》《姜尧章七弦琴图说表》《燕乐合琴表》,进一步丰富上述论述。

顺便指出,清人朱铭盘作有《南朝宋会要》《南朝齐会要》《南朝梁会要》《南朝陈会要》但"乐"门记述简略,材料也多见诸各史乐志,没有更多补充,对描述南朝四代乐府学史帮助有限。如《南朝宋会要》所记"吴歌杂曲"只在《督护歌》《懊憹歌》下抄录了《宋书·乐志》所记本事,其他各调本事都被省略掉了。

三、乐府笺注著作。清人乐府学最大成就是乐府诗笺注,主要有:

(一)顾有孝《乐府英华》。《四库全书总目》云:"《乐府英华》十卷(江苏巡抚采进本),国朝顾有孝编。有孝字茂伦,吴江人。自序称自汉迄唐乐府有数十家,而最著者郭茂倩之《乐苑》(案郭茂倩书名《乐府诗集》,不名《乐苑》。名《乐苑》者乃梅鼎祚书)、左克明之《乐府》、吴兢之《乐录》(案吴兢书名《乐府古题要解》,不名《乐录》)、郄昂之《题解》、沈建之《广题》、徐献忠之《乐府》,各有意见,因取而参定之。然所分各类,亦多踵茂倩

旧目，于体制无所考订。惟每章下略加注释，而附以评语。盖其例主于选诗，与吴、郭诸家用意各不同也。”[①]

（二）朱嘉徵《乐府广序》。自从王通主张把乐府看作《诗经》嗣响以来，不断有人回应这一说法。郑樵作《通志二十略·乐略》即以《诗经》给乐府分类。但完全按《诗经》分类，并以汉人解经之法解释乐府的就是《乐府广序》。书前有许三礼序和黄宗羲序，都阐述了该书这一特点。许序云：“诗与乐相为表里者也。六义存则诗存，六义亡则诗亡。……予以政事之暇，观止溪先生之广序，而爽然于诗乐之源流也。其以相和三调为风，鼓吹横吹为雅，郊祀庙飨为颂，亦断断无可议者。复取其声辞而紬绎之，颇仿卜序以广其义焉。”[②]黄序云：“原诗之起，皆因于乐，是故《三百篇》即《乐经》也。……海昌朱止溪先生有慨于此，取汉魏六朝有唐之乐府及诗分为三集。其相和、清商五调杂曲、新曲为风，其燕射、鼓吹、横吹、舞曲为雅，其郊祀、庙祀、明堂、封禅、雩蜡为颂，诗附其后，而以赋比兴三者纬之。上下千年，俨然《三百篇》之馀，以比文中子续经之作，盖庶几焉。”[③]作者在《题辞》中对前人编辑解释乐府提出批评：“刘览郭茂倩《乐府诗集》，编次一遵《宋书》及《元嘉技录》，复辑以杂曲、琴曲、新曲，盖其勤哉！……左氏《乐府》，梅氏《乐苑》、吴兢之《乐录》、郗昂之《解题》、沈建之《广题》，又何殊胶柱而鼓焉？”并认为自己

① 四库全书研究所：《钦定四库全书总目（整理本）》，第194卷，中华书局，1997年版，第2719页。

② 〔清〕朱嘉徵：《乐府广序》，《四库全书存目丛书》据上海师范大学图书馆藏清康熙清远堂刻本，齐鲁书社，1997年版，集部第385册，第672—673页。

③ 〔清〕朱嘉徵：《乐府广序》，《四库全书存目丛书》据上海师范大学图书馆藏清康熙清远堂刻本，齐鲁书社，1997年版，集部第385册，第675—676页。

所编“一文一质,总不越风人六义之遗。”[①]

然而将所有乐府当作经典阐释未免走向另一极端。《四库全书总目》就说:“此编取汉、魏乐府及诗分为三集。以相和、吟叹、平调、清调、瑟调、楚调、大曲、杂曲之类为风,以鼓吹、横吹之类为雅,以雅舞、杂舞之类为变雅,以郊祀乐章为颂,而别附以歌诗、琴曲。又仿《诗序》之例,每篇各为小序以明其意。盖刻意续经,惟恐一毫之不似。然三代乐制,至汉尽亡。乐府之于三百篇,犹阡陌之于井田,郡县之于封建也。端绪亦有时相属,而不相属者十之九。嘉徵必摹拟刻画,一以风、雅、颂分配之,牵强支离,固其所矣。”[②]批评切中肯綮。

《广序》最大优点是征引资料丰富。解释一首诗,除了原作外,包含“解题”、“说明”、“集考”、“序说”四个部分。如《陌上桑》“解题”:“崔注:‘《陌上桑》者,出秦氏女子。秦氏,邯郸人。有女名罗敷,为邑人千乘王仁妻。王仁后为赵王家令。罗敷出采桑于陌上,赵王登台见而悦之,因置酒欲夺焉。罗敷乃弹筝,作《陌上桑》之歌以自明,赵王乃止。’”诗后“说明”:“前有艳歌,曲后有趋。楼、钩、头并叶鱼模韵。”“右一曲,魏晋乐所奏。”“《宋书》:‘大曲十五曲,三曰《罗敷行》。’一曰《日出东南隅行》,一曰《艳歌罗敷行》,亦曰《日出行》、《采桑曲》。”“集考”:“古《陌上桑》有三,此为罗敷也。别有《秋胡行》,亦曰《陌上桑》,而事与此异。王筠《陌上桑》云:‘秋胡始停马,罗敷未满箱’,便误为一事。崔注:长安妇人,好为倭堕髻。一云堕马髻

① 〔清〕朱嘉徵:《乐府广序》,《四库全书存目丛书》据上海师范大学图书馆藏清康熙清远堂刻本,齐鲁书社,1997年版,集部第385册,第677—678页。

② 四库全书研究所:《钦定四库全书总目(整理本)》,第194卷,中华书局,1997年版,第2719—2720页。

之馀。晋灼注：古长剑首以玉作井辘轳形。'小史'，掌书。'专城'，尊抚一郡者，两汉博闻。'帩头'，一作'绡头'。郑《仪礼注》：'幧头，自项中而前交额上却绕髻也。'周党被征，乃着谷皮绡头，待见尚书。向栩，性卓诡不伦，好披发着绛绡头。绡，此消反。""序说"："序曰：《陌上桑》，歌'日出东南隅'，妇人以礼自防也。汉游女之情正，但令不可求而止。《陌上桑》之情亦正，惟言'罗敷自有夫'而止，皆正风也。风调自然名俊，子建独领此一派。士衡《日出东南隅行》颇合调，若以诗声别之，亦如《周南》之于郑卫，李白'寒螿爱碧草，鸣凤栖青梧'比也。古辞用直叙，风义悠扬绝胜。《孔雀东南飞》《日出东南隅》，并长篇佳手，中间闲叙复叙，忽接忽收，都是凭空结撰。"[①]照此体例，一首诗义理、考据、辞章，皆有交代。

该书注意交代材料来源。如《怨歌行》诗后交代："《乐府》《左本》同《玉台》(作)《怨诗》。'敚'，《乐府》作'夺'。"[②]对作品校勘很有帮助。《题辞》虽说："首汉魏六朝迄唐为三集"[③]，但所见只有一集，选诗止于汉魏。书中补录部分汉魏歌诗，有些是乐府，有些则未必，可作《乐府诗集》补编之参考。

(三)朱乾《乐府正义》。《乐府正义》是清代一部重要乐府笺注著作。书前有序，不同意郑樵重声之论："郑樵有言曰：'理义之说胜，则声音之道微。'……乾窃以为不然。……理义之说

① 〔清〕朱嘉徵：《乐府广序》，《四库全书存目丛书》据上海师范大学图书馆藏清康熙清远堂刻本，齐鲁书社，1997年版，集部第385册，第683—684页。

② 〔清〕朱嘉徵：《乐府广序》，《四库全书存目丛书》据上海师范大学图书馆藏清康熙清远堂刻本，齐鲁书社，1997年版，集部第385册，第699页。

③ 〔清〕朱嘉徵：《乐府广序》，《四库全书存目丛书》据上海师范大学图书馆藏清康熙清远堂刻本，齐鲁书社，1997年版，集部第385册，第678页。

不明,则无以感人心而发其欣喜爱慕之志,动其羞耻愧怍之心。如是而播以箫管,奋以鼓钟,此优伶之事,非士君子所尚也。……义则本之经,事则案诸史,上自汉魏,下迄于唐,成书十五卷。必其善者可法,恶者可戒。……庶几乎理义明而声音亦可从此起矣。"[①]他解释乐府不同于朱嘉徵那样刻意从中发掘诗教,而是兼顾义理和史实,当作学术进行研究。

正文前有《原乐》二十二篇,具体是《辨黄钟律尺》《申黄钟用倍数义》《候气》《两朝史乐志论辨》《移风易俗莫善于乐》《戴氏论风雅颂以声别》《郑氏三分七月》《王氏一诗三用》《礼乐沦亡之所由》《礼乐有本》《郑樵谓诗在于声不在于义》《诗歌同异》《歌曲所起》《乐府之名》《乐府诗源流》《诗征存亡辨得失》《曲有解》《音韵》《情感》《怨思之声》。所论不成体系,可能是作者为了证明自己虽然主张发掘乐府义理,但对乐府音乐并非一无所解。

该书注释详细。如郊庙歌辞《练时日》下云:"迎神辞也。'候',迎也。'有',又通。'望',望祭也。'相',想同。'亿',安也。'青',东方之色,于律为太簇,音为商。'黄',中央色,于律为黄钟之宫。'青黄',宫商也。'如荼',言其色;'逐靡',言其姿。'兆',众。'侠',挟同,匝也。《周礼》'挟日'。此诗叙所以虞乐神者,无所不至,亦可谓尽志尽物矣。然至于众嫭杂并,亵慢已甚。或用诸淫昏之鬼,其可以干天地哉?更可訾者,文士如司马相如等,何其谬于礼也?既曰'牲茧栗'矣,其为祭天地无疑矣。岂不知扫地而祭,器用陶匏,以象天地之性,安用

① 〔清〕朱乾:《乐府正义》,日本株式会社同朋舍影印乾隆五十四年刊秬香堂藏版,昭和五十五年出版,第5—9页。

此瑶堂奇丽为？茧栗之牲，岂称桂酒？况于妖淫女乐？甚哉！武帝之侈心，而相如等之淫丽也。去高祖唐山之作远矣。读《郊祀歌》，迎神焫膋萧，犹用古礼。后代始用香。程大昌《演繁露》云：'梁武帝祀地，用土和香。'杜佑注：'以地于人近，宜加杂馥。'按杂馥，即合诸香为之，言不止一香也。梁武帝祭天始用沉香，古未用也。"[①]几乎每句都有注释。至于祭祀是否用香，本来无关宏旨，也有细致考证。

（四）陈沆《诗比兴笺》。选取汉唐古诗四百多首一一笺释，其中含有乐府。如卷一包含"汉鼓吹铙歌十八曲"、"乐府古辞七篇"、"曹操短歌行一首"，卷二包含"鲍照行路难八首"、卷三"李白诗五十七首"中有二十余首为乐府。笺释重在阐发背景和寓意，不局限于文字训诂。例如对汉铙歌《巫山高》解题云："此似忧吴楚七国之事，殆景帝初年吴楚风谣。武、宣之世采入乐府。庄氏谓指顷襄王图周室，则何与汉之铙歌乎？其舛甚矣。"诗后笺云："巫山谓楚，淮水谓吴，一恃山险，一恃水险。然安分自守则可。若举兵妄动，则梁据洛阳，天下之中，形格势禁，必为所阻。进不能西向，退不能东归。汉兵从天而下，此时楚虽欲走集，而无高险之可恃；吴虽欲退守，而无舟梁之可度矣。进退失据，坐而就禽，良可悲也。殆藩僚忠智之士，邹阳、枚乘之俦，见几深计而作者欤？姑存是说，未审然否。"[②]这种解释，看似合情合理，与诗中关键词语也很契合，但没有实在证据能够证明，只是一种猜想。作者也说"姑存是说，未审然否"。不过这

---

① 〔清〕朱乾：《乐府正义》，日本株式会社同朋舍影印乾隆五十四年刊秬香堂藏版，昭和五十五年出版，第131—132页。

② 〔清〕陈沆：《诗比兴笺》，第1卷，上海古籍出版社，1981年版，第6页。

种解释能启发后人读诗思路,继续证明或证伪。

(五)谭仪《汉铙歌十八曲集解》。该书专门解释汉铙歌。序云:"班书不载铙歌,故无六朝唐人旧注。声辞并写,当时采诗入乐,伶人不知厘别。……炎夏昼长,偶发陈允倩(祚明)《采菽堂古诗选》、张翰风(琦)《宛陵书屋古诗录》,庄葆琛(述祖)《汉铙歌句解》,陈秋舫(沆)《诗比兴笺》四书,剟刺要删,略下己意,为《集解》一卷。"[1]在一卷之内集四家之说而为铙歌十八曲集解。有些解释值得参考。如《战城南》在引四家之说后云:"此久戍思归,而哀国殇也。……庄陈皆谓代死者之言,愚以为亦生者自念之哀辞。"[2]

(六)陈本礼《汉乐府三歌笺注》。书作于嘉庆年间。陈本礼作有《汉诗统笺》,《汉乐府三歌笺注》是其中一部分。所谓"三歌"就是"郊祀歌"、"铙歌"、"唐山夫人歌"。每歌笺注前有序,或阐述该歌性质,或指陈前人笺注得失。对三歌性质判定,可能准确,可能不准确。如《唐山夫人歌序》认为该歌"乃高祖祀祖庙乐章"[3],就可能不够准确。唐山夫人所作房中歌与《安世房中歌》可能是两次作歌。其对铙歌性质判定可能是对的:"今所传铙歌十八曲,不尽军中乐。其诗有讽有颂,有祭祀乐章。"[4]序中指出前人笺注得失,含有乐府学史内容。如郊祀歌

---

① 〔清〕谭仪:《汉铙歌十八曲集解》,《丛书集成新编》,新文丰出版公司,1985年版,第53册,第725页。

② 〔清〕谭仪:《汉铙歌十八曲集解》,《丛书集成新编》,新文丰出版公司,1985年版,第53册,第727页。

③ 〔清〕陈本礼:《汉乐府三歌笺注》,《丛书集成三编》,新文丰出版公司,1997年版,第34册,第293页。

④ 〔清〕陈本礼:《汉乐府三歌笺注》,《丛书集成三编》,新文丰出版公司,1997年版,第34册,第298页。

序云:“汉诗见于《汉书·礼乐志》者,惟《郊祀十九章》《安世乐十六章》。有颜师古、李奇、应劭等十一家之注。然于诗之精义,均未得其肯綮。国朝关中李子德,曾预博学宏词之选,且自谓用心于汉诗四十年,可谓勤矣。惜所著《汉诗音注》,义理尚有未析,句读别字仍复踵讹。馀著沈方舟、费滋衡之《汉诗说》、钱二白之《汉诗释》、董若雨之《铙歌发》,虽间有可取,未尽善也。”[①]从中可以看到时人注释汉乐府情况。

笺注时引前人旧注,时而阐发己见,每一章都阐明主旨。如云:“此章教文臣也”,“此章教武臣也”,“此章教公卿侯伯也”[②]。对铙歌主旨阐发内容略多。如《战城南》题下云:“此犹屈子之《国殇》也。《国殇》自愤其力尽死,此则恨其死于误国庸臣之手。夫死非士所惜,但恐非其所耳。”[③]有些解释不免牵强附会。如《安世房中歌》中“丰草”一章,解释云:“此章教宗室也。迨后景帝七国之变,夫人早已虑及矣。”[④]高祖唐山夫人早就想到了景帝时会发生吴楚之乱,可谓先知了。有些解释得到了后人认可,王先谦《汉铙歌释文笺正》就多取陈本礼之说。陈氏解释乐府艺术特点时有新意。如解释郊祀歌第一章《练时日》带有楚辞特点:“至武帝爱读《离骚》,曾命淮南王作章句,故郊祀诸歌,皆仿佛其意。帝喜奇异,好神仙,夸祥瑞,究非《清

① 〔清〕陈本礼:《汉乐府三歌笺注》,《丛书集成三编》,新文丰出版公司,1997年版,第34册,第309页。

② 〔清〕陈本礼:《汉乐府三歌笺注》,《丛书集成三编》,新文丰出版公司,1997年版,第34册,第294页。

③ 〔清〕陈本礼:《汉乐府三歌笺注》,《丛书集成三编》,新文丰出版公司,1997年版,第34册,第300页。

④ 〔清〕陈本礼:《汉乐府三歌笺注》,《丛书集成三编》,新文丰出版公司,1997年版,第34册,第294页。

庙》《维天》之比。然其雄才大略，能伟词自铸，以成一代巨制，可谓卓越千古矣。”[1]

（七）王先谦《汉铙歌释文笺正》。王先谦是著名学者，熟悉汉代典籍故事，曾作《汉书补注》。《汉铙歌释文笺正》受其弟王先恭启发而作。书中保留了其弟解释内容，以“先恭曰”标出。其解释汉铙歌最大特点不是发掘微言大意，而是考证作品产生年代或本事。他认为这组作品产生时间有先有后，本非一组作品，也不都是鼓吹曲辞。被放到一起，是因为班固观念狭隘，作《汉书》时未予收录，后人从各种史籍中辑出，无力鉴别，只好总归为铙歌。序云：“由今观之，《思悲翁》《战城南》《巫山高》《有所思》，《艺文志》之‘汉兴以来兵所诛灭’歌诗也；《上之回》《将进酒》《临高台》《远如期》，出行巡狩及游歌诗也，在铙歌内者也；《圣人出》，泰一杂甘泉寿宫歌诗也，在铙歌外者也。其余九篇亦皆名仍旧曲，娄（应为屡）易新辞。《朱鹭》，美汉初朱鹭之瑞福应歌诗也，变而讽刺矣；《上陵》，旧食举曲，因上陵而名，《艺文志》之宗庙歌诗也，变而神仙矣，犹非军乐也。《远期》《有所思》，列于太乐食举曲，亦宗庙歌诗也。壹变而为军乐者也，宗庙歌诗未经协律，故旧曲之《上陵》《远期》《有所思》不录乐志，所录皆协律者也。福应巡狩弗加论列，故旧曲之《朱鹭》及《上之回》《上陵》《将进酒》《临高台》《远如期》不录，其他军乐又何取焉？此十八曲者，见摈于当代礼典之书，而杂收于旷世穷搜之史，故孟坚之隘也。”[2]书前有《例略》十一则，交代笺正方

---

① 〔清〕陈本礼：《汉乐府三歌笺注》，《丛书集成三编》，新文丰出版公司，1997年版，第34册，第311页。

② 〔清〕王先谦：《汉铙歌释文笺正》，广文书局，1978年版，第1—2页。

法,很有启发意义。《目录》中标出每一首诗句数和每句字数,相当于给每一首诗做了断句。每篇笺正先引前人相关叙述,每句先解释字句,然后串讲诗意。"笺正"是其主要部分,往往征引大量文献进行辨析。观点不一定都有新意,结论不一定都对,但阐释方法很有示范意义。《汉铙歌释文笺正》是后人研究汉铙歌必读书目。

王先谦所作《汉书补注》是继唐代颜师古以后注释《汉书》的集大成之作,其详细程度远远超过了颜注。《补注》对《礼乐志》注释,是对这部汉代重要乐府学著作一次更详细的注释。对《安世房中歌十七章》和《郊祀歌十九章》的注释,也是如此。

(七)江邨绶《乐府类解》。江邨绶,日本人,《乐府类解》天明甲辰年(1784)年成书,相当于清乾隆年间。该书是为了日本人学习写作乐府而编,从介绍知识角度来解释乐府。体例编排与中国乐府编辑迥异。作者在凡例中写道:"明人好拟古乐府。吾邦往者蘐园之学盛行,尔时轻俊子弟,喜谈乐府,于是书肆相谋,翻刻吴兢《乐府古题要解》行于世。而蕞尔编集,举一遗九,且以不载本辞,欲拟作者,无所着手。斯编欲便后人拟作,以故每题必录本辞。"[①]为此,该书以乐府类名为纲,以具体曲名为目,详细解释乐府。其纲为十二,具体是:歌部、讴部(谣部)、操部(附引)、曲部、行部、篇部、吟部、怨部、思部、乐部、杂部。解释多引证前人观点,又引用小学著作,从辞源学上进行考察。如解释"歌":"《说文》:'歌者,咏也。'《释名》:'人声曰歌。歌者,柯也,以声吟咏,有上下,如草木有柯叶也。'《广雅》曰:'声比于琴瑟曰歌。'《诗》曰:'我歌且讴。'《书》曰:'歌永言。'又曰:'劝

① 〔日〕江邨绶:《乐府类解·凡例》,日本天明5年(1785)刻本,第2页。

之以九歌。'《乐记》曰:'歌者,直己而陈德。'"①可惜从中看不到作者意见。或许作者只是想为读者提供参考资料,无意成一家之言。解释以题解方式进行,标题下列举相关故事。如隋无名氏《迷楼宫人歌》题下云:"《迷楼记》曰:隋大业九年,帝再幸江都。宫人夜歌云云。帝闻之,披衣起,召宫女问之:'孰令汝歌之?'宫女曰:'道路儿童多唱之。'帝默然,久之曰:'天也!'因索酒自歌。"②

从乐府留存角度来看,该书价值不大。作者在《凡例》中表示:"每题必录本辞。然而其诗已见于吾邦刊本者,略不全录,以省简册。""本辞不见于吾邦刊本,必全录之。而长篇大章,间或略其半,又或录其首几句,亦以省简册云。"③解释作品也有选择进行。如在"歌部"最后说:"绥曰:右自晋宋至隋末,六十七曲。其余尚有《凉州大马歌》……《武陵人歌》等,无虑数十首,略之以省简策云尔。"④《凡例》中列举了一系列参考书,可以看到当时中日间乐府学著作流行情况:"论载乐府之书,王僧虔《伎录》、郑樵《乐府遗声》、《乐府明辩》、《乐府解题》、《古题要解》、《古今乐录》、《乐府广题》、《乐府诗集》、《乐府广序》等。其余言涉乐府者何限?……初学者不知所适从。独《古乐苑》一书,论辩颇正,庶乎集大成者。"⑤王僧虔《技录》久已失传,依江氏所言,该书当时在日本继续流传。

清代尚有其他一些乐府著作,如汪汲著有《琴曲萃览》,录

① 〔日〕江邨绥:《乐府类解》,第1卷,日本天明5年(1785)刻本,第1页。
② 〔日〕江邨绥:《乐府类解》,第4卷,日本天明5年(1785)刻本,第9页。
③ 〔日〕江邨绥:《乐府类解·凡例》,日本天明5年(1785)刻本,第2页。
④ 〔日〕江邨绥:《乐府类解》,第4卷,日本天明5年(1785)刻本,第10页。
⑤ 〔日〕江邨绥:《乐府类解·凡例》,日本天明5年(1785)刻本,第3页。

古代琴曲若干首,有些题下有简单说明,不录歌辞。在说明中特别注意曲调产生年代、地点以及文献来源,用方框标示,以示重视。学术含量不高,对于考证古代琴曲名称或许有些参考价值。其《乐府标源》两卷,顾名思义,是在标举乐府源流。只录乐府曲名,不录曲辞。多取自《乐府诗集》而又不按《乐府诗集》体例和收录顺序排列。从鼓吹曲辞开始,还收录了唐代以后所见胡部曲调。少数题目下有说明,文字多抄录前代典籍,学术含量不高。又著有《乐府遗声》,盖抄录郑樵《乐府遗声》,更是无多发明。

上述笺注成果,虽然各有侧重,有时不免臆测,但征引资料,发微索隐,或澄清本事,或疏解句意,或考证故实,或评点辞章,或揭示义理,大大丰富了人们对《乐府诗集》所录诗作的理解。有些成果堪称笺注典范。如王先谦《汉铙歌释文笺正》充分体现了清人考据功夫。

这些笺注著作也给后人留下了继续开掘空间:第一,所有笺注或是选取某个时段诗作进行笺注,或是选取某一类诗作进行笺注,或是选取部分诗作进行笺注,无人对《乐府诗集》全部诗作进行笺注。第二,所有笺注均为诗作笺注,很少有对《乐府诗集》叙论、解题进行笺注。第三,由于缺少乐府学观念,未能发掘乐府诗特性。例如很少解释乐府题名,虽然做了解释,但只是引述前人片言只语,罗列一些材料,等于没有解释。例如"行"、"篇"、"曲"、"引"等,一直没有得出令人信服的结论。

顺便指出,清代杜文澜著有《古谣谚》一书,辑先秦至明代谣谚三千三百多首,一一引述本事,注明出处,考证疑难,共九十九卷。最后一卷为"集说",汇集历代有关谣谚论述。所收较《乐府诗集》增加三项内容:一、《乐府诗集》收录歌谣只是摘录,

没有全部收录，而《古谣谚》志在全收；二、《乐府诗集》不收谚语，《古谣谚》收录谚语；三、收录时代较《乐府诗集》为长。

四、清代乐府诗学。清代诗学依然兴盛，乐府诗学成就很高，且与明代面貌不同。

（一）吴景旭《历代诗话》。吴景旭，明末清初人，所著《历代诗话》共八十卷，以天干名集，其中丁集六卷，论古乐府。与杨慎《升庵诗话》相似，专门辨析乐府词语，偶尔涉及一些篇名。例如对"房中"二字的解释："《刘元成语录》曰：'西汉文章，可齐三代。旧见汉《礼乐志·房中乐》十七章，格调高严，规模简古，骎骎乎商周之颂。噫异哉，此高帝一时佐命功臣，下至叔孙通辈，皆不能为此歌。寻推其原，乃唐山夫人所作。服虔曰："高帝姬也"；韦昭云："唐山，姓也。汉初乃有此人，纵使《竹竿》、《载驰》方之，陋矣"。'吴旦生曰：王弇州谓：'唐山夫人雅歌之流调，短弱未舒耳。'余以'短弱未舒'非所以论乐章。乐章类多质奥，但《房中乐》亦自成汉初绝调耳。至谓贤于《竹竿》、《载驰》，不又拟之失伦乎？按《乐府原题》云：'《房中乐》者，妇人祷祠于房中也，故宫中用之。高祖好楚声，故《房中乐》楚声也。孝惠二年，使乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》。'"[①]征引很多相关材料考证一个问题，有"集注"性质，对《乐府诗集》整理很有帮助。

（二）冯班《钝吟杂录》。冯班于乐府用力较多，曾校定《乐府诗集》，所论很有见地。《钝吟杂录》论乐府集中在"古今乐府论"、"论乐府与钱颐仲"、"论歌行与叶祖德"、"正俗"四条。这

① 陈卫平、徐杰点校：《历代诗话》，第22卷，京华出版社，1998年版，第201—202页。

四条又集中谈一个问题，即乐府和歌行的区别。第一条“古今乐府论”全面论述，其他三条重申上面意见：一条论乐府，一条论歌行，一条论时人错误。

他先从诗乐分离讲起：“古诗皆乐也，文士为之辞曰诗，乐工协之于钟吕为乐。自后世文士或不闲乐律，言志之文，乃有不可施于乐者，故诗于乐画境。”[①]这是歌行出现的根本原因。他指出《文苑英华》歌行与乐府又分两类，《才调集》已经将歌行与五言古诗、五七言律、杂体诗区别开来。

那么什么是乐府呢？他指出了乐府产生七种情形：“制诗以协于乐，一也；采诗入乐，二也；古有此曲，倚其声为诗，三也；自制新曲，四也；拟古，五也；咏古题，六也；并杜陵之新题乐府，七也。古乐府无出此七者矣。”[②]这是其他诗评家没有思考到的。他又谈到了词曲与乐府的关系：“唐末有长短句，宋有词，金有北曲，元有南曲，今则有北人之小曲，南人之吴歌，皆乐府之馀也。”[③]

冯班指出，明代诗人和诗评家因分不清乐府和歌行，拟作乐府生吞活剥，已经称不上乐府了：“乐府本易知，如李西涯、钟伯敬辈都不解。……近代李于鳞取晋、宋、齐、隋《乐志》所载，章截而句摘之，生吞活剥，曰‘拟乐府’。至于宗子相之乐府，全不可通。今松江陈子龙辈效之，使人读之笑来。”[④]对明代复古派作乐府提出尖锐批评。对于有人用句子是否平典通畅来判定是乐府还是歌行，他指出，乐人为了入乐方便有时会改动诗句，使

① 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978年版，第37页。
② 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978年版，第38页。
③ 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978年版，第38页。
④ 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978年版，第38页。

诗句不够平典通畅。

那么怎样才能掌握必要的乐府学知识呢？他提到了几本必读书目："古书叙乐府，唯《宋书》最详整，其次则《隋书》及《南齐书》。《晋书·乐志》皆不如也。郭茂倩《乐府诗集》为诗而作，删诸家乐志作序，甚明而无遗误，作歌行乐府者，不可不读。左克明乐府，只取堪作诗料者，可便童蒙学诗者读之。"[①]为初学乐府者指出了读书途径。"论歌行与叶祖德"论述了什么是歌行。意谓歌行源于乐府，但主要是指七言乐府。他描述了歌行大致发展过程，并把李杜歌行作为标准，是后人写作歌行史的重要参考。

冯班之论得到了后人认可。如赵执信《声调谱》"声调谱论例"就曾大段抄录冯班论述。

（三）沈用济、费锡璜《汉诗说》。这是一部汉诗选评著作。前有《汉诗总说》一卷，谈及如何写作乐府。如云："乐府有三等：《房中》《郊祀》，典雅宏奥，中学难窥，为最上品；《陌上桑》《羽林郎》《东门行》《西门行》《妇病行》《孤儿行》等诗，有情有致，学者有径路可寻，的是诗家正宗，才人鼻祖，为第二品；谣谚等作，词气虽古，未免俚质，为第三品。"[②]又云："《羽林郎》《董娇娆》《日出东南隅行》诸诗，情词并丽，意旨殊工，皆诗家之正则，学者所当揣摩。唐之卢、骆、王、岑、钱、刘，皆于此数诗中得力。"[③]谈学作乐府如何取法问题。书中强调学汉乐府定要注意

① 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978年版，第39页。

② 〔清〕沈用济、费锡璜：《汉诗说》，《四库全书存目丛书》影印辽宁大学藏清康熙刻本，齐鲁书社，1997年版，集部第409册，第5页。

③ 〔清〕沈用济、费锡璜：《汉诗说》，《四库全书存目丛书》影印辽宁大学藏清康熙刻本，齐鲁书社，1997年版，集部第409册，第6页。

乐府体式。书中评点了一系列具体作品。如云："《鸡鸣》《相逢行》'青青陵上柏'诸诗，读之见太平景象，人民熙皞，上至王侯第宅，下至平康、北里，皆优游宴乐，为盛世之昔。迄《五噫》《于忽操》等诗作，遂多衰世之感。汉诗至此，不可读矣。"[①]"《铙歌》今人多拟《君马黄》《将进酒》《战城南》，殊不知《上邪》《上陵》皆绝妙好词，所当着眼。"[②]这些评论很有见地，可以作为研读汉乐府之参考。

书前有费锡璜序，曾谈到乐工割裂辞章以合律吕："乐工割裂词章以合律吕。或为删易，或取他词窜入字句，或杂以声、艳、闲字。传之既久，不能分晰。说汉诗者，愈说而愈失，愈失而愈不可解。"[③]近人余冠英《乐府歌辞的拼凑与分割》一文写作或受此启发。

（四）其他诗评家论述。清代还有许多诗评家谈到了乐府，虽然不及上述几家论述集中，见解也未必深刻，但综合起来，显得很丰富。大体说来，包含以下几个方面：

1. 乐府知识。如顾嗣立《寒厅诗话》："阮亭先生曰：'余尝见一江南士人拟古乐府，有"妃来呼豨豨知之"之句。盖乐府"妃呼豨"皆声而无字，今误以"妃"为"女"，"呼"为"唤"，"豨"为"豕"，凑泊成句，是何文理？'因于《论诗绝句》著其说曰：'草堂乐府擅惊奇，老杜哀时托兴微。元白张王皆古意，不曾辛苦学

---

① 〔清〕沈用济、费锡璜：《汉诗说》，《四库全书存目丛书》影印辽宁大学藏清康熙刻本，齐鲁书社，1997 年版，集部第 409 册，第 6—7 页。

② 〔清〕沈用济、费锡璜：《汉诗说》，《四库全书存目丛书》影印辽宁大学藏清康熙刻本，齐鲁书社，1997 年版，集部第 409 册，第 7 页。

③ 〔清〕沈用济、费锡璜：《汉诗说》，《四库全书存目丛书》影印辽宁大学藏清康熙刻本，齐鲁书社，1997 年版，集部第 409 册，第 1 页。

妃豨。'先生此论,深中嘉、隆七子剿袭古乐府之病。"[①]明代人不懂古乐府,模仿时生吞活剥,到清代仍然有人犯这样错误。王士祯等《师友诗传录》谈到"诗"、"歌"、"词"、"行"、"曲"、"引"、"篇"、"章"、"吟"、"咏"、"叹"、"谣"、"风"、"骚"、"哀"、"怨"、"拟"、"弄"等乐府题名,但解释与姜夔望文生义相似。沈德潜《说诗晬语》上卷第"四十三"概述乐府学常识。赵执信《声调谱》"声调续谱"谈及乐府体式一些问题。钱木庵《唐音审体》论古乐府和新乐府。论新乐府时谈到了《乐府诗集》新乐府收录标准和《文苑英华》与《乐府诗集》差异问题。

2. 乐府特性。清人诗话中时见有关乐府观念、特性的论述。如吴乔《答万季埜诗问》揭示出诗与乐府区别。薛雪《一瓢诗话》指出清人编辑诗集往往把乐府放在最前面,体现对乐府体裁的尊崇。王士祯等《师友诗传续录》以正变之说论乐府,也推尊乐府诗体。黄子云《野鸿诗的》更从学习作诗范本角度区分乐府曲调:"乐府题义,有不必宗者,有不可不宗者。不必宗者,如《行路难》《独漉篇》《梁父吟》《有所思》《古别离》等篇是也;不可不宗者如《陌上桑》《公无渡河》《明妃曲》《祖龙行》《山中孺子歌》等篇是也。"[②]李重华《贞一斋诗说》:"乐府题有吟,有歌,有行,有词,有谣,有引,有曲,分类既多,其余就事命题,如《巫山高》《折杨柳》者,不可枚举。总之不离歌谣体制,遂得指名乐府。余谓今人作诗,何必另列乐府?"[③]说明时人已经无力区分乐府特性,统归为"歌谣"一体。其他诗评家也有李重华这

① 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第88—89页。

② 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第857页。

③ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第928页。

种无力区分的无奈感。如冒春荣《葚原诗说》卷四刻意区分各种诗体:“古辞不传作者姓名,用以合乐,谓之乐府;凡有作者姓名之作,谓之古诗。其声情规度,故尔不同。然自六朝以后,词人多有拟古乐府之作,则已溷而为一,莫可致辨矣。又有所谓骚体者、《琴操》者,皆乐府之别派,今但总命曰古体,以别于今体云。”[①]将所有乐府诗归为古体,其实也是无力区分所致。汪师韩《诗学纂闻》“乐府”条曾谈到律诗也是乐府,指出乐府声律与曲子词有相通之处。认为在无力区分情况下,干脆依自身理解作诗。

3. 乐府诗法。明清以来很多人把作古乐府当作学作诗歌的手段,诗话中也多探讨乐府诗法。王夫之《姜斋诗话》:“古诗及歌行换韵者,必须韵意不双转。自《三百篇》以至庾、鲍七言,皆不待钩锁,自然蝉连不绝。”[②]乐府长篇经常换韵,是出于表演需要,后人不明此理,仅从形式上模仿,难免陷于皮毛之讥。叶燮《原诗》卷四也曾谈到这一问题:“五言乐府,或数句一转韵,或四句一转韵,此又不可泥。乐府被管弦,自有音节,于转韵见宛转相生层次之妙。”[③]薛雪《一瓢诗话》亦云:“乐府宜被管弦,或数句或四句一转,始觉宛转有致。”[④]

王士祯等《师友诗传录》也谈到了如何学作乐府,或主张从具体作品悟入,或主张看重西汉乐府,或主张学习张王。沈德潜《说诗晬语》下卷第“四十二”:“乐府中不宜杂古诗体,恐散朴

① 郭绍虞编,富寿荪校点:《清诗话续编》,上海古籍出版社,1983年版,第1611页。

② 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第10页。

③ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第608页。

④ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第691页。

也,作古诗正须得乐府意。"[1]主张作乐府和作古诗应该有所不同。施补华《岘佣说诗》也主张将乐府和古诗分开:"古诗贵浑厚,乐府尚铺张。凡譬喻多方形容尽致之作,皆乐府遗派也,混入古诗者谬。"[2]

4. 品评诗人。品评乐府诗人也是清诗话中常见内容。如王夫之《姜斋诗话》评李白诗云:"太白胸中浩渺之致,汉人皆有之,特以微言点出,包举自宏。太白乐府歌行,则倾囊而出耳。如射者引弓极满,或即发矢,或迟审久之,能忍不能忍,其力之大小可知已。要至于太白止矣。一失而为白乐天,本无浩渺之才,如决池水,旋踵而涸。再失而为苏子瞻,萎花败叶,随流而漾,胸次局促,乱节狂兴,所必然也。"[3]再如王士祯《渔洋诗话》卷下评近世乐府诗人:"尤悔庵(侗)在史馆,作《明史乐府》,虽儗李西涯,而往往驾出其上。又常作《外国竹枝》百首。"[4]沈德潜《说诗晬语》评价诗人更多,有张籍、李白、李攀龙、鲍照、白居易、王建、杨维桢等。薛雪《一瓢诗话》评温李乐府云:"温、李并称,就中却有异同。止如乐府,则玉溪不及太原,余则太原不逮玉溪远矣。"[5]"温飞卿,晚唐之李青莲也,故其乐府最精,义山亦不及。"[6]黄子云《野鸿诗的》评西晋诗人云:"平原四言,差强人意;至五言乐府,一味排比敷衍,间多硬句,且踵前人步伐,不能流露性情,均无足观。……实晋诗中之下乘也。"[7]赵翼《瓯北诗话》

① 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第550页。
② 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第976页。
③ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第10页。
④ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第208页。
⑤ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第694页。
⑥ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第713页。
⑦ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978年版,第861页。

“李青莲诗”云:“青莲工于乐府。盖其才思横溢,无所发抒,辄借此以逞笔力,故集中多至一百十五首。”接着区分哪些是“借旧题以写己怀述时事者”,哪些是“题中应有之义,而别出机杼,以肆其才”者,进而批评说诗者“曲为附会,谓某诗以某事而作,某诗以某人而作。”①

5. 评点诗作。评点诗作也是清诗话中常见内容。如毛先舒《诗辩坻》评点历代诗歌,涉及一系列乐府名篇。如云:“《白头吟》古辞,突然而起,忽然而收,无句不奇,无调不变。”②“鲍照《代东门行》,精刻惊挺,真堪动魄。《白纻词》字琢句炼,意致含吐。”③评点并非一味称赞。如云:“《拟行路难十八首》,淋漓极尽,词亦矢口,当是参军率尔之作。至于‘今我何时当得然,一去永灭入黄泉’,又‘愁思忽而至’,又‘须臾淹冉零落销,盛年妖艳浮华辈,不久亦当诣冢头’,又‘朝悲惨惨遂成滴,暮思绕绕最伤心’,‘听此愁人兮奈何’,俱了不成语,启无穷恶道。”④王士祯等《师友诗传录》还集中评论刘禹锡、白居易《竹枝词》《杨柳枝》。施补华《岘佣说诗》对李白、杜甫、白居易乐府评点颇为精彩:“前、后《出塞》诗皆当作乐府读。《前出塞》‘君已富土境,开边一何多’,是讽刺语。‘功名图麒麟,战骨当速朽’,是愤惋语。‘生死向前去,不劳吏怒嗔’,是决绝语。‘军中异苦乐,主

① 郭绍虞编,富寿荪校点:《清诗话续编》,上海古籍出版社,1983年版,第1140—1141页。

② 郭绍虞编,富寿荪校点:《清诗话续编》,上海古籍出版社,1983年版,第19页。

③ 郭绍虞编,富寿荪校点:《清诗话续编》,上海古籍出版社,1983年版,第33页。

④ 郭绍虞编,富寿荪校点:《清诗话续编》,上海古籍出版社,1983年版,第33页。

将宁尽闻'，是感伤语。'众人贵苟得，欲语羞雷同'，是自占身分语。竭情尽态，言人所不能言。"[①]"《佳人》一首，亦体兼乐府。"[②]"《战城南》：'乃知兵者是凶器，圣人不得已而用之。'《蜀道难》：'其险也若此，嗟尔远道之人胡为乎来哉！'要是野调。太白天才挥洒，人遂不敢议耳。"[③]"《丽人行》前半竭力形容杨氏姊妹之游冶淫泆，后半叙国忠之气焰逼人，绝不作一断语，使人于意外得之，此诗之善讽也。通篇皆先叙后点，'就中云幕椒房亲，赐名大国虢与秦'，结杨氏姊妹；'炙手可热势绝伦，慎莫近前丞相嗔'，结国忠，章法可学。"[④]"《哀王孙》是乐府体，故起用比兴，'高帝子孙'六句，笔头提得起，尤佳在一句一转，曲尽贼中相逢心胆俱怯光景。结处勉励得体。"[⑤]"《悲青坂》亦乐府，'山雪河冰野萧飒，青是烽烟白人骨'，无限凄凉，以十四字括之，愈简愈悲。"[⑥]"《哀江头》亦乐府。《丽人行》何等繁华，《哀江头》何等悲惨，两两相比，诗可以兴。"[⑦]"《上阳白发人》《新丰折臂翁》两篇，长于讽谕，颇得风人之旨。惜词未简古。"[⑧]几乎都是从文学角度出发所作评点。

6. 词语辨正。清诗话中还有大量品评和辨正乐府词语的内容。如毛先舒《诗辩坻》："《羽林郎》'两鬟何窈窕'，谓头上所

---

① 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978 年版，第 978 页。

② 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978 年版，第 979 页。

③ 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978 年版，第 984 页。

④ 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978 年版，第 985—986 页。

⑤ 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978 年版，第 986 页。

⑥ 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978 年版，第 986 页。

⑦ 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978 年版，第 987 页。

⑧ 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978 年版，第 989 页。

绾双髻鬟，非两女子也。”[1]“乐府题有《昔昔盐》及其他名‘盐’者甚多，‘盐’疑当读作‘艳’。《郊特牲》：‘流示之禽，而盐诸利。’‘盐’亦读‘艳’。盖古歌多称‘艳’者，曹孟德乐府‘云行雨步’一章为艳，盖是歌名耳。《解颐新语》解‘盐’为‘好’，似未然。又乐府有名‘俞’者，如《魏俞》《吴俞》《剑俞》《矛俞》《弩俞》。‘俞’当与‘歈’通。《解颐新语》亦解‘俞’为‘善’，恐亦是误。”[2]观点并不新鲜，但引证材料与前人略有不同。又云：“《西洲曲》，《玉台》作江淹。余谓江郎流丽中带蹇涩，此作轻俊，或是唐世拟古之作。”[3]以风格判定时间先后，可信度不高。何世琪《然镫记闻》：“如伯牙《水仙操》一序，绝妙，然其诗则殊不可解。料是其中有缺讹处。必欲一言求之，则凿矣。又如‘逢逢白云，一东一西，一南一北’，此亦‘鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏连叶南，鱼戏莲叶北’之类。料是其中有缺处。然在今日，但见其古。如杜子美《杜鹃行》首四句，便是从此诗脱化得来。”[4]

7. 描述诗史。清诗话中偶尔也会概括某一时期乐府特点，但无法与明代胡应麟《诗薮》、许学夷《诗源辩体》那样对诗史宏阔明白之描述相比。如王士祯等《师友诗传录》载：“萧亭答：……汉祚鸿朗，文章作新，《安世》楚声，浑纯厚雅；汉武乐府，壮丽宏奇。《垓下》歌于流离，《白头》吟于闺阃。其他可以

---

① 郭绍虞编，富寿荪校点：《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983年版，第19页。

② 郭绍虞编，富寿荪校点：《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983年版，第38—39页。

③ 郭绍虞编，富寿荪校点：《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983年版，第39页。

④ 丁福保编，郭绍虞校订：《清诗话》，上海古籍出版社，1978年版，第121页。

类推矣。"[①]"阮亭答:'乐府之名,始于汉初,如高帝之《三侯》,唐山夫人之《房中》是。《郊祀》类《颂》,《铙歌》《鼓吹》类《雅》,琴曲、杂诗类《国风》。故乐府者,继《三百篇》而起者也。唐人惟韩之《琴操》,最为高古。李之《远别离》《蜀道难》《乌夜啼》,杜之《新婚》《无家》诸别,《石壕》《新安》诸吏,《哀江头》《兵车行》诸篇,皆乐府之变也。降而元、白、张、王,变极矣。元次山、皮袭美补古乐章,志则高矣,顾其离合,未可知也。……元杨廉夫、明李宾之各成一家,又变之变也。"[②]以正变之说论乐府诗发展历程。沈德潜《说诗晬语》上卷第"四十四":"乐府之妙,全在繁音促节,其来于于,其去徐徐,往往于回翔屈折处感人,是即依永和声之遗意也。齐、梁以来,多以对偶行之,而又限以八句,岂复有咏歌嗟叹之意耶?"[③]点评不同时期乐府诗特点。薛雪《一瓢诗话》:"唐人乐府,首推李、杜,而李奉礼、温助教,尤宜另炷办香。"[④]李重华《贞一斋诗说》也极力肯定李白、杜甫乐府:"乐府体裁,历代不同。唐以前每借旧题发挥己意,太白亦复如是,其短长篇什,各自成调,原非一定音节。杜老知其然,乃竟自创名目,更不借径前人。如《洗兵马》《新婚别》等皆是也。其合律与否,无从得知,取其笔力过人可矣。"[⑤]指出不同时期具有代表性的乐府诗人。

---

① 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978 年版,第 127 页。

② 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978 年版,第 127—128 页。

③ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978 年版,第 529 页。

④ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978 年版,第 685 页。

⑤ 丁福保编,郭绍虞校订:《清诗话》,上海古籍出版社,1978 年版,第 927—928 页。

第五章　现代乐府学概述

民国成立至今百余年间，乐府学从传统走向现代，情况发生了很大变化：宫廷乐府活动宣告结束，相关记录研究无从谈起；受西学观念和方法影响，增添了很多新内容。故本章不再沿用前两章描述框架，改从文献、音乐、文学三个层面进行总结。因受社会总体环境影响，大体呈现前三十年相对冷清，中间三十年论题单一，后三十年进入转型，近十几年走向自觉的局面，时间与民国（1912—1949）、建国二十七年（1950—1976）、改革开放（1977—2000）、二十一世纪（2001—2014）四个时期大体相当。港台及海外乐府学研究环境不同，为方便比较，也按四个时期介绍。

第一节　民国时期乐府学

民国三十多年间，乐府学受关注程度远远比不上诗经学、楚辞学、词学，但某些方面研究已经相当深入，其中尤以作品笺注和诗史写作成绩最为突出。西方文学批评观念和方法被大量引入，“民歌”、“乐府文学”等概念被广泛使用，一些新问题进入学人视野。陆侃如、黄节、罗根泽、萧涤非、余冠英等人以治乐府名

家。乐府学研究实现了由传统到现代的转换。

一、文献研究。民国时期学人沿袭清人笺注乐府传统，推出一批笺注成果。如平步青《乐府本事》、陆侃如《乐府古辞考》、刘雪樵《汉代乐府的解释》、夏敬观《汉短箫铙歌注》《宋书乐志相和歌十三曲校释》、曲滢生《汉代乐府笺注》、黄节《汉魏乐府风笺》、闻一多《乐府诗笺》、王越《汉代乐府校释》《汉代乐府释音》、朱建新《乐府诗选》、彭丽天《乐府诗集古辞校正》《乐府古辞考补》、吴慧星《乐府古辞考》等。

这些笺注呈现几个特点：对象仍以汉魏乐府为主，经学阐释成分大为减少；沿用古人笺证方法，同时加入现代学术思维；笺注水平很高，甚至超过清人。

汉铙歌历来号称难解，清人曾为此倾注许多心力，民国学人继续进行笺证。如夏敬观《汉短箫铙歌注》，先论铙歌性质，继而一一解读：训读文字，联系史实，辨析前说，提出己见。类似成果还有谭献《汉铙歌十八曲集解》、胡芝新《汉铙歌十八曲集注》等。其他难解乐府也有人触及。如孙楷第《晋杂舞歌辞的章句》《宋书乐志今鼓吹铙歌辞考》《宋书·乐志“铎舞歌诗二篇考”》解读晋杂舞歌辞和宋鼓吹铙歌。沈约《宋书·乐志》就曾说宋鼓吹铙歌“乐人以音声相传，训诂不可复解”[①]。孙楷第对此进行解读，结论未必人人认可，但解读方法有启发意义。二十世纪末二十一世纪初，学界兴起解读乐府难题热潮，与民国学人开启之作用密不可分。

某些名篇考证还引起了后来学界长期论争。如罗根泽《〈胡笳十八拍〉作于刘商考》一文认为《胡笳十八拍》作者并非

① 〔梁〕沈约：《宋书》，第22卷，中华书局，1974年版，第660页。

蔡琰，应是刘商。这一问题到五十年代曾有激烈争论，文革当中略有停歇，八十年代论争再起。见诸报刊文章多得难以计数。罗根泽《木兰诗作于韦元甫考》、曲滢生《木兰诗的时代》、杨无恙《木兰诗考》、抱一《花木兰从军时地考释》、荣钟麟《木兰从军时地之商榷》等文讨论《木兰诗》诸问题，五十年代以后，也长期被学界关注。何裕《陌上桑本事辨证》、《陌上桑时代商榷》、《陌上桑异名考释》、《陌上桑疑义诠释》四篇文章也开启了五十年代到八十年代有关论争。南朝清商曲调也有人作系列考证。如雨亭《懊侬歌小考》、《阿子头及欢闻歌小考》、《乌夜啼小考》、王运熙《乐府〈前溪歌〉杂考》等。程会昌《曹孟德〈蒿里行〉"初期会孟津乃心在咸阳"解》考证一首乐府诗本事。陈寅恪《白香山新乐府笺证》采用诗史互证方式解读白居易新乐府。这些成果说明民国学人解读乐府，见识高远，方法多样。

笺注著作以下几种值得重视：

陆侃如《乐府古辞考》是民国时期出现较早规模较大的乐府笺注著作。作者认为，《乐府诗集》编纂虽然相当完备，但仍然存在许多缺点。如个别曲调误入他类，古辞拟作排列颠倒，将不入乐之谣谚列入乐府，成书后数百年研究成果没有纳入，等等。从创制、模拟、入乐、不入乐等维度来看乐府，其涵义也非常混乱。他主张将琴曲歌辞、杂歌谣辞、近代曲辞、新乐府辞四类排除在乐府之外，只取郊庙、燕射、舞曲、鼓吹、横吹、相和、清商七类歌辞考证。考证先引前人见解，再加上自己按语，征引丰富，考证细致。

黄节《汉魏乐府风笺》沿袭古人以乐府比附《诗经》传统，以郊庙歌辞当颂，以燕射歌辞当雅，以相和歌当风，取汉魏相和歌辞注释，兼及少数杂曲歌辞。章节亦以"汉风"、"魏风"标示。

但笺证中已经没有经学阐释成分。笺证具有集注集说性质，多引前人成果，时而加上按语，标之以“节笺”、“节释言”字样。

曲滢生《汉代乐府笺注》选汉代郊庙歌辞、鼓吹曲辞、相和歌辞、杂曲歌辞进行注释。笺证文字不多，且多引《乐府诗集》及《汉书》颜师古注、《文选》李善注以及明清以来如朱嘉徵、朱乾、陈本礼、王先谦，近人黄节见解。

朱建新《乐府诗选》将乐府区分为入乐作品（古辞）和非入乐作品（非古辞），郊庙、燕射、舞曲、琴曲歌辞一概不录。书中还选注少量宋代乐府。最大瑕疵是将一些非乐府诗当作乐府，注释文字简单，很多作品没有注释。

闻一多《乐府诗笺》选三十九首汉乐府笺证。时引清人成果，但无清人经学阐释成分，重在求真求实。文献征引异常丰富，令人目不暇接，却均能支撑论断。有时还采用音韵训诂方法加强论证。如《日出入》中“六龙之调使我心若”句，作者认为“若”应作“苦”。理由之一是“古韵鱼部入声字，多不与平上去相叶，此本以苦下为韵，今作‘若’，则失其韵矣”[①]。所笺乐府篇目虽然不多，但水平大有超越清人之势。

余冠英1926年所作《乐府诗集作家姓氏考异》将《乐府诗集》所收曲辞作者与传世其他总集、别集著录作者差异一一列举。这是首次对《乐府诗集》文献所做专题研究。

民国时期日本乐府文献研究成果很少，但也有像高仓克己《关于乐府诗集的本辞》这样触及乐府学文献研究核心问题文章发表。

二、音乐研究。民国时期，吴梅治词学，王国维治曲学，都从

① 闻一多:《闻一多全集》，第4卷，三联书店，1982年版，第100页。

音乐角度着眼。同样,也有学人从音乐角度研究乐府。以下介绍两种:

王易《乐府通论》设"述原"、"明流"、"辨体"、"征辞"、"斠律"、"余论"等章。"述原"从礼乐角度讲乐府起源;"明流"概述由汉到宋乐府活动演变概况;"辨体"论乐府分类,并以表格形式列举各代歌辞;"征辞"评点各类歌辞艺术特色,并例举诗作;"斠律"阐述乐府相关音乐史知识;"余论"对有志于乐教者提出"明本"、"知方"、"立制"三点希望。书中所述多为古籍所载之乐府常识,但着眼于乐府特性,从源流、体制、文辞、声律等角度论述乐府,于传统乐府学最为接近。

朱谦之《中国音乐文学史》中第五章《论乐府》、第六章《唐代歌诗》,都强调从音乐角度考察诗歌,触及乐府一系列音乐问题。如考证"节"、"解"、"谱"涵义,论述"四弦曲"、"相和曲"、"吟叹曲"、"大曲"与相和五调关系,考察王维、李益、元稹、白居易、刘禹锡、张祜等人诗作入乐情况等。作者特别强调音乐研究,经常随意贬低排斥已经失去音乐形态或尚未获得音乐形态的诗作。如谓拟古乐府为"假乐府",新乐府不入乐,均不该称作乐府,"极端反对"崔豹、吴兢等人仅从义理角度解释乐府。还说:"《文选》很多是文人无聊的作品,不关性情,所以不可歌唱,所以这部书无价值。"[①]作者从《太平御览》里发现隋末人作有《乐部》一书,并从《册府元龟》中辑录出数条,从《宋书·乐志》中考证曹植《七哀诗》为乐府等,类似考证很有价值。

民国时期研究乐府音乐问题论文也有一些。如黄节、朱自清《乐府清商三调讨论》讨论相和歌与清商三调关系,孙楷第

① 朱谦之:《中国音乐文学史》,上海人民出版社,2006年版,第159页。

《梁鼓角横吹曲用北歌解》探讨北朝传入南朝横吹曲音乐性质，彭仲铎《张骞得曲李延年造新声事辨伪》辨析李延年因张骞出使西域带回《摩诃兜勒》曲而造新声二十八解事真伪，汪世清《鼓吹与铙歌》辨析鼓吹与铙歌关系，张长弓《论汉乐府中的赵代秦楚之讴——读闻一多的什么是九歌后》论汉代乐府采诗时对各地音乐吸收，等等。有些问题引发了多人讨论。如相和歌与清商三调关系，梁启超、陆侃如、逯钦立等人都曾发表见解，成为民国乐府学研究一桩公案。其实，相和歌以表演方式命名，清商三调以调式命名，二者之间不是非此即彼关系，也不是前后继承关系。这种争论多半是因为文学研究者不熟悉音乐所致。

民国时期，大学学科设置均仿照西方，文学与音乐被划为两个不同学科，这或多或少影响了人们从音乐角度研究乐府。音乐学界因普遍接受西方音乐学观念和方法，将中国音乐史纳入到西方音乐学言说体系。人们更愿意关注乐学、律学、乐器、制度等问题，很少关注具体乐府作品音乐形态。例如王光祈《中国音乐史》是这一时期问世的一部重要中国音乐史，完全根据西方音乐观念和方法来看中国音乐史，与古人谈音乐有很大区别，关注的都是“律”、“调”、“谱”、“器”、“乐队”、“舞乐”、“歌剧”、“器乐”等问题。这些内容基本停留在技术层面，至于中国历史各个时期有什么音乐活动和作品书中则没有多少叙述。王光祈对中国音乐史的描述开创了国人描述中国音乐史的范式，此后古代音乐史学界一直把研究重点放在这些技术层面上。音乐史家重在描述音乐史，对众多乐府诗所属音乐机制、特点、传播方式、沿革过程以及这些因素对诗歌影响等，揭示得不够系统，也不够深入。音乐史家成果只能作为乐府学研究基础，文学史家尚需在此基础上继续前行，在揭示具体乐府作品音乐形态

上下大气力。

这一时期日本汉唐音乐史研究成果对于乐府学研究参考价值更直接一些。如泷辽一《作为匈奴音乐的鼓吹曲》《三国时代鼓吹乐的文学史意义》《关于魏晋时代鼓吹乐》《魏晋时代的雅乐》等文章，均研究乐府音乐问题。岸边成雄《唐代音乐文献解说》《燕乐名义考》考察唐代音乐文献和燕乐。林谦三《隋唐燕乐调研究》继清人凌廷堪之后继续研究隋唐燕乐调。有"隋代前后调的意义之变迁"、"隋代之龟兹乐调"、"唐代之燕乐"、"燕乐二十八调"、"燕乐调之律"、"唐乐调之后继者"、"燕乐调与琵琶调之关系"等章。林氏从技术入手，证之以出土文献，与凌氏仅据传统文献考察不同。燕乐与近代曲辞关系密切，林氏这些工作对描述近代曲辞音乐形态很有借鉴意义。

三、文学研究。相比文献和音乐研究，民国时期乐府文学研究成果更多。其中乐府文学史写作成就最大，罗根泽《乐府文学史》、萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》两部百年来影响最大的乐府文学史都作于这一时期。

乐府文学史写作与新式大学课程设置有关。二十世纪以来，新式大学纷纷建立，文学史是国文系主要课程，高校教师为了教学需要，写下了大量文学史。1904 年林传甲《中国文学史》出版开始，到三十年代出版了二十多部文学史，"谢无量、曾毅、顾实、葛尊礼、王梦曾、张之纯、汪剑如、欧阳溥存、蒋鉴璋、谭正璧、胡怀琛、凌独见、周群玉、赵景深、刘麟生、郑振铎、穆济波、胡小石等均有文学史的著述。"[1]这些文学史或详或略，都曾述及

[1] 张首映：《谢无量〈中国大文学史〉提要》，见乔默：《中国二十世纪文学研究论著提要》，北京大学出版社，1994 年版，第 4 页。

汉唐乐府。如郑振铎《插图本中国文学史》规模较大,对汉唐乐府叙述内容最多。刘大杰《中国文学发展史》最为晚出,乐府诗发展进程描述也最为清晰。胡适《白话文学史》将大部分乐府当作白话文学予以描述。陆侃如、冯沅君《中国诗史》于汉代诗歌史部分直接取名《乐府》。朱谦之《中国音乐文学史》所持概念虽然与乐府不同,但所述汉唐音乐文学也是以乐府为主。

梁启超《中国之美文及其历史》第一章"古歌谣及乐府",第一节"秦以前之歌谣及其真伪",第二节"两汉歌谣",列举作品,辨析真伪,评点艺术。第三节"汉魏乐府",先介绍汉代到明代重要乐府学著作(是现代学人较早所列乐府学研究书单),然后列举各类歌辞,阐发主旨,品评诗艺,归纳诗史意义。梁启超是大学问家,论述有气象,目光很敏锐,善于揭示问题,也敢于下结论。如在考察荀勖《荀氏录》、张永《元嘉正声技录》、王僧虔《大明三年宴乐技录》与智匠《古今乐录》关系时指出,《乐府诗集》中所引前三录皆出自《古今乐录》所引。他认为《乐府诗集》中近代曲辞、新乐府辞、杂歌谣辞均非真正之乐府,舞曲、琴曲在古代有曲无辞,狭义乐府只有郊庙、燕射、鼓吹、横吹、相和、清商、杂曲七种。他又辨析相和歌与清商三调关系,与黄节、朱自清有关讨论相呼应。书中两次谈及乐工随意改作歌辞事,是余冠英《乐府歌辞的拼凑与分割》论文之前对该问题论述较多的学人。

罗根泽《乐府文学史》则是专门描述乐府文学史的著作。著作以汉唐乐府文学史为描述对象,是其《中国文学史类编》总体计划(歌谣、乐府、词、戏曲、小说、诗、赋、骈散文)中的一部。关于写作分体文学史,他在前言中写道:"我相信一种文学的变迁的原因,和并时的其他文学的影响,终不及和前代同类文学的影响大。……所以我的《中国文学史类编》,是'以类为经,以时

为纬'；'以类为编，以时为章'。指望读者一方面得到各类文学的竖的概念，一方面也得到全部文学的横的概念。"[①]他不赞同梁启超、陆侃如将琴曲歌辞、杂歌谣辞、近代曲辞、新乐府辞排斥在乐府之外："今案治乐府有两种立场，一曰音乐，一曰文学。以音乐为立场，则所谓《新乐府》者，自然可废。岂惟《新乐府》，魏晋之作，其不入乐者，亦当可废。即其入乐者，每多与本辞不同，则凡非本辞亦可废。若以文学为立场，则凡仿效乐府之作，皆当目为乐府文学。兹编乃述乐府文学，非论乐府声调，故不能去《新乐府》。郭氏概以类分，非以时分，独《近代曲辞》，以时为类，与其体例实有未合。但于治乐府文学流变，颇为便利，故吾侪亦乐与赞同。"[②]书中没有使用"民歌"一词，代之以"平民所作乐府"。由于强调作乐府文学史，所以有意忽略乐府音乐特性，使文学史描述陷入平面化。至于把音乐当作了文学创作的束缚，说唐代古题乐府不入乐正好促成了乐府文学创作解放，更有失偏颇了。

萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》较为晚出，成就也最高。该书是作者于1933年在清华研究院随黄节读研究生时所作学位论文。书前有黄节为其论文所作《审查报告》，《报告》中一一列举论文创新之处。该书分六编二十七章，详细描述由汉到隋乐府文学发展历程。描述除了介绍一个时期乐府文学概况，还就一些有价值问题展开讨论。如乐府起源问题、相和歌与清商三调关系问题、房中乐涵义问题、汉铙歌解读问题、晋多叙事乐府问题、乐府和声与词的起源问题、"盐"的涵义问题、乐府诗声律

① 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996年版，第2—6页。

② 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996年版，第16页。

演变问题，等等。乐府研究很多重要问题，或由该书首次提出，或虽非首次提出，但能提出己见。微瑕之处在于受阶级分析学说影响，时常强调贵族平民之分，大量使用“民间乐府”之类概念。

刘永济《十四朝文学要略》是其在东北大学任教时讲义。书中卷二设“汉乐府三声之消长”一章，论两汉乐府；“南北风谣特盛及乐声流徙之影响”一章，论魏晋南北朝乐府。描述以排列资料加按语形式进行，资料有力，持论精要，两章合起来可视作一部小型汉魏六朝乐府诗史。其《唐乐府纲要》也是在东北大学任教时讲义。前论部分论汉隋乐府诸问题，本论部分论唐代乐府五个问题：一、武德、贞观间董理旧乐及新制乐章；二、开元、元和间乐府之盛况；三、元和以后乐府之衰变；四、诗余之远源与近因；五、唐末五代诗余略述。论述多排列资料，间以按语，点出唐代乐府发展筋脉。以诗余接谈乐府，可见乐府与曲子词嬗变之轨迹。文中皆先描述乐府活动，再谈乐府之文学价值及历史发展脉络，与仅从文学层面描述乐府相比，更接近古乐府学。当时对乐府有此明确意识确属难能可贵。更值得称道的是刘氏晚年注意到了“乐府学”这一概念。其《默识录》卷二“李白之乐府学”条云：“《太平清话》记韦君年十一赋《铜雀台》绝句，李太白大欢，授以古乐府之学。按太白长于古乐府，成专门之学，故能以之教人，惜已无从知其绪论矣。”[1]又有“阳关三叠”条，留意《阳关三叠》之叠法，与单纯从文学层面谈乐府者不同。

朱自清《中国歌谣》虽非乐府文学史著作，但其中有论“歌谣的历史”一章，曾专论“乐府中歌谣”，认为鼓吹曲、横吹曲、相

---

① 刘永济：《文学论；默识录》，中华书局，2010年版，第260页。

和歌、清商曲、杂曲当中都有歌谣,似有将歌谣泛化倾向。有些乐府诗最初形态或许是歌谣,已经加工成朝廷乐曲者不应再视为歌谣。书中将《竹枝词》归入“山歌”。刘禹锡诗序所言“里中儿歌”,称作“山歌”未尝不可。但将刘禹锡、白居易等人所作《竹枝词》称作“山歌”,则有失宽泛了。

民国时期有些论文也以概述乐府文学史为内容。如张长弓《清商曲辞研究》《东汉乐府与乐府诗》、魏绍诚《乐府概论》、黄穆如《乐府源流》、朱建之《论乐府》、黄泽浦《南北朝的新乐府》、赵景深《论汉代乐府》、吴烈《乐府在中国文学史上的地位》、祝自文《乐府之由来及其演变》等,都具有概述性质。

写作乐府文学史最大意义在于描述出各个时期乐府特点及其发展历程。许学夷《诗源辩体》等古代诗话著作在谈及汉唐诗歌当中也曾有意阐发乐府诗前后继承演变关系,但民国以来系统描述乐府诗史还是受西方文学史概念影响而新增的乐府学内容。综观这一时期乐府学史,存在两个问题:一、受进化论和民粹主义影响,多将乐府视为民歌,誉之以文学发展的源头活水,文人拟作则标志诗歌走向僵化和死亡。其实这是一条虚假预设理论,没有实际根据作为支撑。二、多将乐府当作纯粹文学作品,对乐府音乐属性未予足够重视。学者给出的两点理由是:一、乐府诗音乐形态已经消失,无法研究;二、文人所作乐府为拟作,无关音乐,不必研究。其实两条理由都不成立:乐府音乐形态记录有欠缺但不等于完全消失,不能因为部分信息消失就取消对乐府诗音乐形态的追寻;文人所作乐府仍有大量是入乐歌诗,不都是纯案头拟作,其音乐形态仍需研究。

民国学人已经开启了《孔雀东南飞》《木兰诗》《陌上桑》《短歌行》《西洲曲》等乐府名篇的论述。以后半个世纪,这些名

篇一直是学人乐府研究热点选题。民国学人在乐府文学研究上提出了很多新视点。如林庚《歌谣不是乐府亦不是诗》、邵祖平《乐府诗研究谈》、公方苓《乐府的由来界说及类别》、许梦因《乐府之性质》《论吴声歌曲里的男女赠答》论乐府概念和研究方法以及乐府诗体式问题,张长弓《论〈吴声〉〈西曲〉的产生时社会基础》从社会角度入手谈南朝新兴清商曲的产生,等等。再如孙楷第《绝句是怎样起来的》在考察绝句起源时曾涉及乐府,认为"绝句最初只是乐府之一解",[①]等等。这些问题古人或已提出,但没有详论,民国学人以系列实证论述这些问题,是对乐府学研究的推进。

余冠英是这一时期少数以专注乐府研究而著名的学人。其《汉魏六朝诗论丛》共收录论文十一篇,直接论乐府者八篇,与乐府相关论文三篇。其中《〈乐府诗选〉序》作于1950年,《建安诗人代表曹植》作于1951年,《论蔡琰〈悲愤诗〉》未标作年,其他均作于1949年以前。《乐府歌辞的拼凑与分割》一文论乐府歌辞拼凑分割。这一现象古人已经提及,但都没有详细论述,该文列举八种具体情形,清晰地描述出这一现象的存在。因事关乐府歌辞文本形成问题,所以显得特别重要。《汉魏诗里的偏义复词》《说"公输与鲁班"》《说"小子无官职,衣冠仕洛阳"》谈汉魏乐府词语使用习惯。《吴声歌曲里的男女赠答》以大量例证揭示吴声歌曲里男女赠答现象,是对乐府诗对唱体式的研究。《谈〈西洲曲〉》在游国恩、叶玉华之后继续谈对《西洲曲》理解的一系列问题。

---

① 《学原》,第2卷,1947年第4期,见孙楷第:《沧州集》,中华书局,2009年版,第314页。

民国时期日本学者从文学角度论乐府也有一些成果。如儿岛献吉郎《乐府表现出来的中国诗人的传统思想》《乐府表现出来的中国诗人的传统思想(二)》、丰田穰《汉铙歌二三题》《乐府之生成考》等。日本学者研究成果已经受到了中国学者的关注,如丰田穰《乐府之生成考》就被张敬翻译过来刊登在《师大月刊》第二十六期(1936年4月)上。

第二节　建国二十七年乐府学

建国后十七年和文革十年,乐府学研究取得了一些进展,也出现了研究运动化、方法单一化、批评标签化等现象。

一、文献研究。建国后民国学人整理乐府势头再未能得到顺利延续,只有陈直《汉铙歌十八曲新解》能在众多前人笺证基础上自立新说,达到很高水平。杨公骥《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》对《公莫舞》做了精彩解读。[①]巾舞歌辞《公莫舞》因"声辞杂写"造成"不可解读"。杨文从句读、韵脚、章法、内容、和声、舞蹈动作、创制年代和流行区域几个方面入手进行综合考察,认为"巾舞是我们今天所能见到的我国最早的一出有角色、有情节、有科白的歌舞剧。尽管剧情比较简单,但它却是我国戏剧的祖型。在中国戏剧发展史上,它具有重要的价值。"[②]文章集天才想象、丰富知识、严谨考证于一身,对研究同类问题有示范意义。詹锳《李白诗论丛》收其《李白〈蜀道难〉本事说》一文,考察《蜀道难》本事诸说真伪。到八十年代这一问

① 《光明日报》1950年7月19日第三版,1985年4月4日做过增订。

② 杨若木:《杨公骥文集》,东北师范大学出版社,1998年版,第228页。

题被学界重新提起,成为海峡两岸众学人共同关注的话题。

1959年1月学术界开始在《光明日报》等刊物上讨论《胡笳十八拍》作者和写作年代问题,郭沫若、萧涤非、刘大杰、王运熙、谭其骧、王达津等学者皆有文章发表,到年底《文学遗产》编辑部编成《胡笳十八拍讨论集》,由中华书局出版。争论焦点是《胡笳十八拍》作者问题。郭沫若发表多篇论文,认定是蔡文姬所作,有人支持,有人反对。有些文章还论及蔡文姬《悲愤诗》、生年、故里等问题。其他乐府名篇也有学人关注。如《木兰诗》中"唧唧复唧唧"、"扶将"如何解释,"扑朔"、"迷离"生活中有何经验,"燕山"和"黑水"在什么地方?《孔雀东南飞》写作时间、地点,等等,学界也有讨论。廖仲安《关于王之涣及其〈凉州词〉——并与孙祚民同志商榷》《答孙祚民同志》两篇文章就王之涣《凉州词》几个关键词语与孙祚民展开讨论。

这一时期出现了两部普及性乐府诗选注本。第一部是余冠英《乐府诗选》。选诗分"汉魏乐府古辞"、"南朝乐府民歌"、"北朝乐府民歌"、"汉至隋歌谣"、"汉魏晋宋文人乐府"五部分。读者定位在"国文修养相当于初中以上的程度",注释简明并附有作品说明。书中已经使用人民性、现实主义等概念。该书出版后引起广泛关注,有学者著文指出注释不当之处。如孙楷第《评余冠英乐府诗选注》对《选注》中二十七条"注间有不正确者,疑而不能定者,应注而未注者"进行辨析。宋毓珂《读余冠英先生〈乐府诗选注〉》也就一系列注释问题提出修正意见。另一部选注本是徐澄守《张王乐府》,只注张王乐府,影响有限。

乐府学著作整理也取得了一些成就。《中国古代戏剧论著集成》收录崔令钦《教坊记》、南卓《羯鼓录》、段安节《琵琶录》《乐府杂录》等书,首次汇集此类著作。罗蔗园《〈别乐识五音轮

二十八调图〉笺订——唐段安节〈乐府杂录〉笺订的一部分》对段安节《乐府杂录》中《别乐识五音轮二十八调图》进行笺证。任半塘《教坊记笺订》对《教坊记》做了深度整理。《教坊记》残稿仅存两三千字,而任氏笺订为二十多万字。其用力之勤苦,考订之深入,视野之开阔,令人惊叹。王运熙《汉魏六朝乐府诗研究书目提要》评介古今主要乐府学文献,是继梁启超开列乐府学文献书单后对主要乐府学典籍的一次详细介绍,为初治乐府学者提供了很大便利,对后人研究乐府文献,梳理乐府学史,也有启示意义。

《历代乐志律志校释》是由丘琼荪倾注巨大心力完成的乐府学著作整理的巨大工程,包含对二十六史中十七部乐志、八部律志的详细校注。校注完成于六十年代末,交由中华书局出版,因文革延宕未出,且丢失了大部分稿件。直到二十世纪末,才由人民音乐出版社出版第一、二分册。[①] 第一分册对《史记·乐书》《史记·律书》《汉书·律志》《汉书·乐志》《后汉书·律志》进行校释,第二分册对《晋书·律志》《晋书·乐志》《宋书·律志》《宋书·乐志》《魏书·律志》《魏书·乐志》进行校释。这是古代乐府学基本典籍一次全面而具有专业深度的整理。

同一时期台湾出版乐府诗选注著作明显多于大陆。如潘重规《乐府诗粹笺》是汉魏晋南北朝乐府诗选注本,选篇甚精,注释亦详。书前有序,作于1963年,有云:“盖自汉魏一降,乃有专门之诗学,乃有专业之诗家,乃有专著之诗集。”“乐府之诗抒真

① 丘琼荪:《历代乐志律志校释(第一、二分册)》,人民音乐出版社,1999年版。

感,叙实事,羽翼乎音乐歌舞,信为诗中最美之作。""乐府诗不独为诗之精髓,且亦为新诗蕃殖根荄。……吾国汉魏以后之各体诗歌,盖无不导源于乐府。即今后欲创作中国新诗体者,亦必洞明诗歌与乐舞之密切关系。""至于理董郭氏书以与治中国乐舞诗者相参证,期得吸收古今歌诗之精英,开辟未来新诗之途径,则请俟诸异日。"[①]洞见乐府价值,开示研究路径。

再如张寿平《汉代乐府与乐府歌辞》,书分两编。第一编"汉代乐府官署与乐府歌辞",征引史料,考述两汉乐府官署设置始末,乐府采风、造乐、演奏、乐府歌辞类别等。第二编"两汉乐府歌辞考识"对《史记》《汉书》《东观汉记》《古今注》《宋书》《南齐书》《文选》《玉台新咏》《乐府诗集》著录之汉乐府进行考证。多引前人注释成果,加以评论,进而自立新说。

再如龚慕兰《乐府诗选注》,选诗颇为奇特,先列鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、杂曲歌辞、杂歌谣辞,又列魏乐府、晋乐府、南北乐府、唐乐府,不知何意。而又将相和歌辞中平调曲、清调曲、瑟调曲、楚调曲、侧调曲各调曲辞列为清商曲辞。文字注释较为简单,且多征引前人成果。

乐府解题也有学人关注。如方祖燊《魏晋乐府诗解题》《宋齐乐府诗解题》、周诚明《南北朝民间乐府诗解题》专门研究某个时段乐府诗解题,对《乐府诗集》中解题内容有所补充,可作为《乐府诗集》整理的参考资料。

这一时期日本学者对《乐府诗集》所做文献研究,全面深入,思路新颖。如中津滨涉《〈乐府诗集〉之研究》收集了大量有关《乐府诗集》资料,其中尤以"《乐府诗集》引用书考"而见功

① 潘重规:《乐府诗粹笺》,学海出版社,1989 年版,第 10—14 页。

力。增田清秀《乐府诗的历史研究》的"资料篇"中有"郭茂倩的乐府诗集的编纂"、"乐府诗集未收录乐府(汉魏晋南北朝)"、"吴兢之乐府古题要解"、"文选李善注的古乐府和乐府诗集"、"刘次庄的乐府集・乐府集序解批判"等章。日本学者这些工作显示出良好的学术眼光,无疑具有开创性意义。二十一世纪初中国学人研究《乐府诗集》成书,就是受到了日本学者的启发。

这一时期还有乐府文献研究论文发表。如堤留吉《关于〈卖炭翁〉的解释》、津田洁《关于〈白氏新乐府〉卷三文本——以刊本和抄本为中心》、小岛佑马《敦煌出现的胡笳十八拍》、小西升《乐府选释(1)——朱鹭》《乐府选释(2)——思悲翁》、太田次男《关于真福寺藏〈新乐府注〉和镰仓时代的文集受容——附〈新乐府注〉翻印》等,就乐府文献问题展开具体研究。

二、音乐研究。这一时期乐府学音乐研究成果不多,但也有一些。如王达津《汉乐府相和歌即汉清商说》继续讨论相和歌和清商三调关系问题,许建《古琴曲中的〈胡笳十八拍〉》、郭沫若《为"拍"字进一解》等,探讨《胡笳十八拍》音乐特点。孙楷第《清商曲小史》描述清商曲发展历程。文章篇幅不长,但征引丰富,内容精粹,提出很多问题。陈中凡《从隋唐大曲试探当时歌舞戏的形成》从隋唐大曲入手探讨歌舞戏形成问题。

杨荫浏《中国音乐史纲》1952 年由上海万叶书店出版。后又以此为基础,组织专家集体撰写《中国音乐史稿》,1962 年由音乐出版社出版上、中册,到 1981 年由人民音乐出版社出齐。这是当时最大一部中国音乐通史,在叙述汉魏晋南北朝音乐史时,对汉代乐府活动、鼓吹曲、相和歌、南北朝乐府都有涉及,对相和歌体制描述尤其详细。由于这些描述出自音乐学者之手,

对描述汉魏晋南北朝乐府音乐形态具有重要参考意义。史稿对唐代燕乐体制、表演情况也有细致描述,可作为考察唐代相关乐府作品之借鉴。丘琼荪《汉大曲管窥》也是这一时期音乐史研究重要成果,对认识汉乐府音乐形态有重要参考价值。

这一时期台湾学者发表的乐府音乐研究成果应该首推台静农1950年发表《两汉乐舞考》一文。文章分“两汉之雅乐”、“两汉乐舞之风尚”、“乐府”、“郊庙乐舞”、“宴乐”、“军乐”、“相和歌”七个细目论汉代乐府。内容涉及乐府活动各各方面,对乐府体制和乐舞实际表演情况描述最为详细,是两汉乐府音乐形态研究的重要成果。七十年代周诚明《南北朝乐府诗之渊源》一文谈及乐府采诗问题,可惜未能展开论述。其另一篇《南北朝乐府诗体制之研究》论及乐府题名和体式问题。

这一时期日本学者乐府诗音乐研究,选题多样,探讨深入。如铃木修次《短箫铙歌与横吹曲》、增田清秀《清商曲的源流和吴歌西曲的传唱》《汉魏及晋初鼓吹曲的演奏》《魏晋之乐府(一):以宫廷音乐为视角》《魏晋之乐府(二):以宫廷音乐为视角》《上林乐府》《南北朝给赐鼓吹实状》、林谦三《关于汉代的七盘舞》、泽口刚雄《有关汉魏乐府声调·音色的一个考察》《箜篌及鼓吹·横吹考》《西域音乐输入与汉乐府之生动》、小西升《有关七盘舞诸说》、山口为广《关于乐府“大曲”中的“艳”“趋”》,等等,所论均为乐府音乐基本问题,较同一时期中国大陆学人关注点更为丰富,探讨更加深入。

日本这一时期推出了两部中国音乐史重要成果。一部是田边尚雄《中国音乐史》,对汉唐时期音乐体制均有描述。一部是岸边成雄《唐代音乐史的研究》,是迄今为止所见对唐代音乐活动描述最为详细的一部著作,足资学人研究借鉴。

三、文学研究。这一时期乐府文学研究最重要成果要数王运熙《六朝乐府与民歌》和《乐府诗论丛》两部著作。《六朝乐府与民歌》主要研究南朝乐府中的吴声西曲，包括《吴声西曲的产生年代》《吴声西曲的产生地域》《吴声西曲的渊源》《吴声西曲杂考》《论六朝清商曲中之和送声》《论吴声西曲与谐音双关语》《神弦歌考》七篇文章，涉及吴声西曲产生年代、地域、渊源、作品、体制、修辞等问题。《乐府诗论丛》主要考察汉乐府和少量南北朝乐府，包括《汉魏两晋南北朝乐府官署延革考略》《汉武始立乐府说》《清乐考略》《说黄门鼓吹乐》《汉代鼓吹曲考》《杂舞曲辞杂考》《汉代的俗乐和民歌》《论〈孔雀东南飞〉的产生时代、思想、艺术及其问题》《南北朝乐府中的民歌》等文章，主要探讨乐府制度、清商曲、鼓吹曲、俗乐与乐府关系以及乐府长篇《孔雀东南飞》。上述研究可贵处是尊重乐府宫廷音乐属性，从乐府体制入手研究乐府文学特点，代表着这一时期乐府文学研究最高成就，对后人构建现代乐府学具有启发和示范意义。

其他学人一般不专注于乐府研究，但也有高水平成果问世。如詹锳《李白乐府探源》考察李白乐府诗创作来源，是对李白乐府创作核心问题的探讨。林庚《"边塞诗"随笔》《王之涣的〈凉州词〉》《说凉州》《步出城东门》《短歌行》《漫谈庾信〈昭君词应诏〉》等谈乐府短文，以诗人眼光谈诗作艺术，代表同期乐府诗欣赏最高水平。

受政治运动影响，这一时期乐府研究也频现"运动"现象，每隔一段时间，学人们就一哄而起，集中研究某篇乐府。二十多年当中，研究《陌上桑》《孔雀东南飞》《羽林郎》《胡笳十八拍》《龟虽寿》《木兰诗》几篇乐府诗论文数量，占同期发表乐府诗研究论文总量80%以上。这种运动式研究，固然具有轰动效应，

可以使某些乐府名篇因充分阅读而被深入认识，但这不能代表乐府学研究的整体繁荣。运动恰恰说明大多数学人研究乐府没有长期规划，没有长期积累，只是跟风选题，随机作文而已。

这一时期人文社会科学研究被高度意识形态化，以人民性为内容标准，以现实主义、浪漫主义为艺术标准来评价一切文学。乐府学未免被带到批评政治化，标准单一化当中，乐府学研究只剩下贴标签式的表态了。从《罗敷不是劳动人民》《〈羽林郎〉解释中的资产阶级唯心论的"训诂"》《论〈孔雀东南飞〉的人民性和艺术性》《评俞平伯在汉乐府〈羽林郎〉解说中的错误立场》《批判胡适在评价汉乐府诗中的形式主义观点》《汉乐府〈陌上桑〉的民主性何在》《论南北朝乐府中的人民性和艺术性》《读〈龟虽寿〉——兼论曹操的法家思想》等论题中就可以看出，研究已经远远超出学术范围。这些研究从乐府学史来看，只有倒退，没有任何进步意义。

台湾这一时期乐府文学研究也有很多成果发表。著作如陈义成《汉魏六朝乐府研究》，专门研究汉魏六朝乐府。论文多以汉乐府为题。如胡钝俞《汉代乐府与古诗》论汉乐府和古诗，多举作品，排比相关材料。韩屏周《两汉乐府古辞研究（上）》《两汉乐府古辞研究（中）》《两汉乐府古辞研究（下）》，综合前人关于汉乐府论说。许世瑛《汉乐府四首句法研究兼论其用韵》从语言学角度研究乐府。周英雄《从两首乐府古辞看民间歌诗》辨析民间乐歌与诗文人诗差异，结论是"无论遣词用字，或展开格式，皆有程度深浅之分。"[1]

---

[1] 周英雄：《从两首乐府古辞看民间歌诗》，《中外文学》，1975 年，第 78 页。

陈麋珠《文心雕龙乐府论研究》是台湾学人较早论述乐府诗学的文章。

这一时期日本学者乐府文学研究成果更为丰富。如冈村贞雄《乐府诗题继承与傅玄》、阿部正次郎《关于"瑟调曲"古辞表现出来的"孤儿"的立场》、稻益俊男《关于杜甫的〈兵车行〉——以战争体验继承为视角》、小西升《汉代乐府诗与神仙思想》、阿部正次郎《从汉代乐府诗看"弃妇"的条件》、目加田诚《关于乐府的一项考察——民歌和文人诗问题》等，问题新颖，论述深入。德田武《日本乐府的性格之一——作为煽动文学的特质》、铃木修次《乐府文学之性格》等文章，探讨乐府文学特性。浅野通有《唐朝的踏歌——作为我们踏歌行活动影响母体的考察》探讨唐朝踏歌对日本踏歌活动影响。福本雅一《杨铁崖乐府序说》探讨唐后乐府。太田青丘《〈折杨柳〉与〈江汉〉——汉诗的飞跃、省略法及构筑美》探讨汉诗美学结构。网佑次《庾信周五声调曲（正）》《庾信周五声调曲（续）》，对中国学者很少关注的乐府诗人进行研究。冈村贞雄《乐府歌辞对古诗的引用——余冠英〈乐府歌辞的拼凑和分割〉批判》回应中国学者乐府学研究论题。

日本学者很看重乐府独特性，很多文章都立足于乐府诗特性来思考问题。如小西升《关于后汉乐府诗流行之状况》《南朝乐府诗的创作方法》、大野实之助《李白的〈东武吟〉——在乐府流传中的位置》、高木重俊《李贺与新题乐府——与古乐府的独特关连》、藤野岩友《乐府〈陌上桑〉之源委（影山教授·小嶋教授退休纪念号）》、藤井守《子夜歌和读曲歌：读曲歌的成立及变迁》，均从乐府特性出发来探讨乐府诗因革演变过程。吉川幸次郎《项羽的〈垓下歌〉》《汉高祖的〈大风歌〉》《关于短箫铙歌》

《曹操的乐府诗》从中国诗歌发展史角度解读一系列乐府名篇。文中有语词详解,有背景分析,有版本考辨,有主旨阐述,行文自由,皆以阐发问题为意。

第三节　改革开放时期乐府学

改革开放以后,学术生态回归正常,学术意识形态化得到修正,单一评价体系被打破,乐府学也随之走向繁荣。但是清理前一时期左倾影响需要一个长期过程,有些乐府学研究还带有左倾年代印记。这一时期乐府学研究开始出现转型,古代传统逐渐得到重视,新的方法被广泛使用,但尚未形成新研究传统。整个中国文学研究在观念和方法上,还处在引进、消化、吸收阶段,尚未进入自主设计、自主创新阶段,清理和继承古代乐府学传统,建构现代乐府学时机尚未到来。

一、文献研究。这一时期乐府文献研究成果非常丰富,包括《乐府诗集》整理、作品集评、词语解释、本事考证、作年辨析、作品选注、鉴赏分析等多种形式。

这一时期出版了两部《乐府诗集》点校本:一是陈友琴等人点校,中华书局 1979 年出版;一是聂世美、仓阳卿点校,上海古籍出版社 1998 年出版。中华本以影宋本为底本,以汲古阁本为校本;上古本以汲古阁本为底本,以其他传世本为校本。《乐府诗集》四部丛刊本有断句,但没有全面标点。两个标点本出版,结束了《乐府诗集》没有完整标点的历史。但两个版本点校均有明显错误,聊举数端即可知晓:第一,《乐府诗集》所收诗作主要来自宫廷歌录,不是诗人别集或诗歌总集,是一个特殊的诗歌留传系统,校改诗作时应充分尊重诗集原貌,不能轻易用其他传

世文献校改诗作。而中华本《出版说明》云:"梁武帝的《子夜四时歌》,《春歌》脱去了'花坞蝶双飞'一首,《秋歌》脱去'七采紫金柱'、'吹漏未可停'两首,据《诗纪》引入注中。"[①]乐府选取诗人作品入乐,漏收一些作品和诗句很正常,不一定是《乐府诗集》编辑错误,无需校改。第二,《乐府诗集》叙论和解题中征引大量文献,文献中又征引文献,标点时要特别慎重。如中华本和上古本卷三十三"清调曲一"引《古今乐录》后一段标点,将《荀氏录》、王僧虔《技录》、张永《技录》、智匠《古今乐录》分开标点就很不合适。[②] 因为《荀氏录》为王僧虔《技录》所引,而王僧虔《技录》、张永《技录》又都是《古今乐录》所引,郭茂倩只是引用了《古今乐录》,不可能在引《古今乐录》之后又引王僧虔《技录》、张永《技录》,更不能引《荀氏录》。第三,叙论和解题中包含大量乐府题名,题名之间有时还存在隶属关系,因不熟悉这些情况而误点。如中华本卷四十四《子夜歌四十二首》解题引《古今乐录》曰:"凡歌曲终,皆有送声。子夜以持子送曲《凤将雏》以泽雉送曲。"[③]上古本标点为:"凡歌曲终,皆有送声。子夜以持子送曲,《凤将雏》以泽雉送曲。"[④]。正确标点应是:"凡歌曲终,皆有送声。《子夜》以《持子》送曲,《凤将雏》以《泽雉》送曲。"第四,标点者疏忽也会造成标点错误。如中华本和上古本卷二十五《木兰诗》题解皆引《古今乐录》曰:"木兰不知名,浙江

---

① 〔宋〕郭茂倩:《乐府诗集·出版说明》,中华书局,1979年版,第6页。

② 〔宋〕郭茂倩:《乐府诗集》,第33卷,中华书局,1979年版,第495页;〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第33集,上海古籍出版社,1998年版,第393。

③ 〔宋〕郭茂倩:《乐府诗集》,第44卷,中华书局,1979年版,第641页。

④ 〔宋〕郭茂倩编,聂世美、仓阳卿校点:《乐府诗集》,第44卷,上海古籍出版社,1998年版,第501页。

西道观察使兼御史中丞韦元甫续附入。”[1]《古今乐录》为陈代著作，书中不可能出现唐人名字。第五，《巾舞歌辞》《宋鼓吹铙歌三首》以及《汉鼓吹铙歌十八曲》中的《石留》等，一直没有标点。可见《乐府诗集》校勘、标点尚有很大改善空间，需要对《乐府诗集》著作性质、引用文献和乐府诗体制有充分了解。

逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》含有唐前乐府诗辑校内容，资料多取自《乐府诗集》，但也补充很多《乐府诗集》以后资料。个别作品加有按语，阐述辑校者对该问题看法。姚大业《汉乐府小论》“汉乐府民歌集评”[2]部分选汉乐府四十余首“集校”、“集评”。“集校”、“集评”内容均摘自前代汉乐府整理著作，方便读者阅读参考。陈尚君辑校《全唐诗补编》辑补部分乐府，如傅翕然《行路难二十篇》，无名氏《甘州乐》《醉公子》《小秦王》《轮台》等，可以作为《乐府诗集》补编之参考。

这一时期在乐府诗笺证方面最重要的成果要数徐仁甫《古诗别解》。该书共八卷，卷一、卷二分别是“诗经别解”、“楚辞别解”，其他六卷为两汉到宋诗别解，其中包含大量乐府诗别解。如卷三“汉诗别解”共四十五则，只有九则是非乐府诗，乐府诗占五分之四。卷四“汉鼓吹铙歌十八曲别解”四十三则都是乐府别解。卷五“魏诗别解”二十五则中有八则为非乐府诗。别解充分利用古汉语知识解释前人理解乐府的各种歧义，常能在众多说法中自立新说，给人以别开生面之感。例如“公输与鲁班”解，以前也曾有人指出为一人，余冠英还曾专门撰文论述。

---

① 〔宋〕郭茂倩：《乐府诗集》，第 25 卷，中华书局，1979 年版，第 373 页；〔宋〕郭茂倩编，聂世美、仓阳卿校点：《乐府诗集》，上海古籍出版社，1998 年版，第 307 页。

② 姚大业：《汉乐府小论》，百花文艺出版社，1984 年版。

而徐氏据《经传释词》指出“与”有“谓”义，既非古人误用，也非语气助词。再如“《思悲翁》‘食交君’当作‘食君肉’辨”，[1]认为应该是篆书“肉”和“交”字形近，才会出现这种误会。虽然有些解释猜想有余，实证不足，但思路很有创意。

乐府文献研究论文内容很丰富，涉及校勘、标点、解词、本事考证、文本著录等方面。如吴世昌《〈秦女休行〉本事探源——兼批胡适对此诗的错误推测》、俞绍初《〈秦女休行本事探源〉质疑》、吴世昌《答俞绍初君的“质疑”》就左延年和傅玄《秦女休行》本事是否均为庞氏烈妇事进行讨论。1984年葛晓音《左延年〈秦女休行〉本事新探》再论这一问题，认为后汉申屠蟠《奏记外黄令梁配》所记缑玉为父报仇事比庞烈妇事更接近左诗内容。再如萧涤非《〈东门行〉并不存在“校勘”问题》、李增林《关于〈东门行〉的校勘问题——与王季思先生商榷》、王季思《〈东门行〉的校点和评价问题——答萧涤非先生》、段熙仲《〈东门行〉的读法质疑》等文章讨论汉乐府《东门行》校点。樊维纲《晋南北朝乐府民歌辞语释》解释一个时期乐府词语，马国强《乐府诗语“两走马”新解》解释一个词语。黄纪华《汉〈房中祠乐〉的时代作者辨》、侯安国《鲍照组诗〈拟行路难〉写作年代考证》讨论两组诗作者和年代。曹道衡《从乐府诗的选录看〈文选〉》讨论《文选》选录乐府诗问题。张强《〈郊祀歌〉考论》、王建纬《汉鼓吹铙歌〈巫山高〉试解》解释汉郊祀歌和鼓吹曲《巫山高》。叶桂桐《汉〈巾舞歌辞〉试解》《刘宋鼓吹铙歌三首解读》、卿三祥《〈刘宋鼓吹铙歌三首解读〉商榷》继孙楷第、杨公骥之后继续解读难解乐府。

---

① 徐仁甫：《古诗别解》，上海古籍出版社，1984年版。

八十至九十年代掀起古代文学普及热潮，乐府选注、选讲、鉴赏成果大量问世。如杨磊《乐府诗选讲》，金大业《乐府故事》，许逸民等《乐府诗名篇赏析》，徐昌洲、李嘉训《古典乐舞诗赏析》，李春祥《乐府诗鉴赏辞典》，叶桂刚、王贵元《中国古代乐府诗精品赏析》，陈友冰《两汉南北朝乐府鉴赏》，胡汉生《唐乐府诗译析》，赵光勇《汉魏六朝乐府观止》，陈友冰《汉魏六朝乐府赏析》，刘筑琴《乐府诗三百首》，王运熙、王国安《汉魏六朝乐府诗评注》，等等。这是乐府学史上普及性著作出版最为集中的一个时期。

其中有些选本具有较高学术含量。曹道衡《乐府诗选》就是其中之一。该选意在修订余冠英《乐府诗选》。因余选不选文人乐府，所以加上了文人乐府，分为“汉魏西晋郊庙乐曲及民歌”、“汉魏西晋文人乐府诗”、“东晋南朝乐府民歌”、“东晋南朝文人乐府诗”、“北朝乐府民歌”、“北朝文人乐府诗”六部分。注释以简洁话语解释诗句、词语，很少引用文献，不做繁琐考证，难字加上注音，方便读者阅读。但诗选没有因为普及而放弃学术追求，遇有争议问题尽量作出交代。例如在选注鼓吹曲辞汉铙歌《朱鹭》时，就交代了鼓吹曲性质、所用乐器、铙歌用途、曲辞留存、是否全为军乐、曲辞声辞合写以致不可解读、后人解读是否可靠等内容。

乐府学著作整理成果有苏晋仁、萧炼子校注之《宋书乐志校注》。《宋书·乐志》是中古音乐学集大成之作，志中有关音乐史叙述、曲辞收录内容，是《乐府诗集》重要资料来源，是整理《乐府诗集》必不可少的参考文献。《校注》以涵芬楼影印宋蜀大字本及三朝递修本（即百衲本）《宋书》为底本，详参《宋书》其他版本及相关典籍做了校勘，并对志中时代背景、史料来源及

音乐学问题进行考证、注释，纠正原书错误，解决音乐史问题。岳珍《碧鸡漫志校正》对《碧鸡漫志》这部重要乐府学著作做了校勘整理。

吉联抗继《魏晋南北朝音乐史料》之后编成《隋唐五代音乐史料》。《史料》从《隋书》、新旧《唐书》、新旧《五代史》中辑录音乐史料，按“乐、曲明实”、“人物”、“乐器”、“乐论”、“乐书”、“乐工”、“职官”等细目编排，并译成白话。内容均出自乐府学著作，并分门别类编排，适合研究者翻阅。类似成果还有中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编《全唐诗中的乐舞资料》。《资料》辑录《全唐诗》中所载音乐、舞蹈、服饰、游戏、百戏、艺人生活等资料，便于读者翻检。

潘重规五十年代于台湾师范大学讲授乐府，后出版《乐府诗粹笺》。学生汪中受其影响，作手抄本《乐府古辞钞》，后又作《乐府诗选注》，选录了部分唐代乐府，数量远超《乐府古辞钞》。注释文字不多，只在少数作品下加注释和按语。1986 年作者又出版《乐府诗纪》一书。洪顺隆《乐府诗》上、下、傅锡壬《大地之歌——乐府》《历代乐府诗选析》、陈香《白居易的新乐府》均为乐府选注本。

这一时期台湾乐府文献研究论文也有一些。如陈文豪《汉乐府诗“交钱百万两走马”试释》探讨汉乐府具体作品理解问题，陈鸿森《汉武始立乐府说研议》探讨乐府机构设立问题，李文献《谈三首〈秦女休行〉诗的本事及其纠葛》在大陆学人研究基础上继续探讨该诗本事，廉永英《文心雕龙乐府第七会笺》对乐府诗学著作进行深度整理。

这一时期日本乐府文献研究成果丰富，论题新颖，考证细致。如井口博文《关于鲍照〈拟行路难〉的篇数》、笕文生《“绕

床"考——李白〈长干行〉札记(立命馆大学创设八十周年记念文学部论集)》《"吹不尽"考——李白〈子夜吴歌〉札记(立命馆大学创设八十周年记念文学部论集)》、太田次男《关于白诗唐代钞本:以〈坎曼尔诗笺〉〈卖炭翁〉为中心》、松元幸男《关于班固歌诗问题》、矢田博士《曹操〈短歌行(对酒篇)〉考——以不"月明星稀"以下4句为中心》、中纯子《段安节〈乐府杂录〉译注稿(1)》《段安节〈乐府杂录〉译注稿(2)》《段安节〈乐府杂录〉译注稿(3)》、太田次男《关于宫内厅书陵部藏本白氏文集新乐府元亨写本》《关于宫内厅书陵部藏本白氏文集新乐府元亨写本(承前)》、玉田继雄《汉代乐府中的神仙歌辞与镜铭(白川静博士古稀记念中国文史论丛)》、丸山茂《汉铙歌〈战城南〉集释》、佐藤大志《汉魏晋南北朝乐府研究文献目録〈日文编〉》、佐藤利行《陆机〈百年歌〉考》《陆机乐府诗译注(1)》《陆机乐府诗译注(2)》、冈田充博《王昌龄〈箜篌引〉考(上)》《王昌龄〈箜篌引〉考(下)》、神鹰德治《关于庆安三年刊本〈新乐府〉》、来田隆《真福寺藏新乐府注总索引(一):本文篇·自立语索引篇》《真福寺藏新乐府注总索引(二):付属语索引篇》、松元幸男《关于"上林乐府"所在地》等等,内容涉及文献留存,有字句理解,有翻译注释,有论文索引,十分丰富。

二、音乐研究。这一时期乐府音乐研究著作不多,但出现了《唐声诗》这部重要著作。《唐声诗》是任半塘唐代"音乐文艺"研究总体计划中一部重要成果,极富原创性。上编为理论建构,阐述"声诗""范围与定义"、"构成要件"、"形式"、"歌唱"、"舞蹈"、"与大曲关系"、"与长短句辞关系"、"与杂歌杂吟关系"。下编具体考察一百五十四个声诗曲调。每个曲调下设"提要"、"考订"两部分。"提要部分有'创始'、'名解'、'调略'、'律要'

四项,乃每调所必备;有‘别名’、‘音调’、‘体别’三项,视资料或个别情况增加。‘音调’即宫调;‘调略’专指字、句、韵之数目;‘律要’专指平仄、定格等;‘体别’专指初体、常体、别体之别。”“考订部分有‘辞’、‘乐’、‘歌’、‘舞’、‘杂考’五项。”①内容涵盖声诗文献、音乐形态、文学体裁等多个层面。这些细目与乐府诗题名、本事、曲调、体式等要素多有对应。一百五十四个曲调涉及清商曲辞、杂曲歌辞,但以近代曲辞为主。该著大幅提高了近代曲辞音乐形态描述的清晰度,使人们清楚地看到唐代乐府诗作为音乐作品的真实存在。著作征引异常丰富,在没有数字文献检索条件下,将相关资料几乎一网打尽。

王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》从隋唐五代燕乐、曲子、大曲、著辞、琴歌、谣歌、讲唱等角度入手,论述燕乐杂言歌辞(具体论述已超出燕乐范围),涉及一系列乐府作品和乐府问题。如《大曲》一章论魏晋大曲,较之前人论述更为细致。论唐代大曲一百二十一曲,是对唐代大曲所作一次普查,为后人继续研究这些大曲奠定了基础。其《论〈宋书·乐志〉所载十五大曲》《唐大曲及其基本结构类型》是唐代大曲研究的前期成果。《琴歌》一章论及琴曲配词、《胡笳十八拍》、韩愈《琴操》等内容。

张明非《唐诗与舞蹈》从各个角度探讨唐诗与舞蹈关系。包含“唐代舞蹈空前繁荣的原因”、“唐代舞蹈的高度发达”、“唐代舞蹈的文化特征”、“异彩纷呈的唐代著名舞蹈”、“唐代诗人与舞蹈”、“唐代诗人笔下的乐伎生活”、“唐代乐舞诗的价值”、“唐代乐舞诗的艺术成就”等专题。这是对唐诗产生乐舞文化背景的深入揭示,不仅有利于认识唐代舞蹈所处文化生态,而且

① 任半塘:《唐声诗·下编·凡例》,上海古籍出版社,1982年版,第2页。

有助于认识唐诗所处文化生态，其中就包括乐府诗产生的文化生态。

这一时期有关乐府音乐研究文章内容涉及乐府体制、乐类划分、音乐术语、雅俗关系、乐府名篇等。如寇效信《秦乐府考略——由秦始皇帝陵出土的秦乐府编钟谈起》，曹道衡《〈相和歌〉与〈清商三调〉》《试论“铙歌”演变》，姚大业《东汉的音乐官署与民歌》，李文初《汉武帝之前乐府质疑职能考》，赵生群《西汉乐府考略》，齐天举《由〈饮马长城窟行〉说到相和三调歌的解、艳和趋》，丁承运《清商三调音阶调式考索》，张永鑫《汉乐府的“解”与“乱”》，郜积意《论西汉雅乐与俗乐的互动关系》，张斌荣《汉哀帝罢撤乐府的前因后果》，李方元、李渝梅《北魏宫廷音乐机构考》，罗漫《古曲“阳关三迭”考辨》，张天健《〈渭城曲〉“阳关三叠”新解》，等等。葛晓音《初盛唐清乐关系从属关系质疑》一文，对学界所持清乐从属于燕乐说法提出质疑，认为：“至少在初盛唐时期，清乐和燕乐是并列的两个乐种，燕乐并不包括清乐。”①类似辨析清楚地揭示了初盛唐乐府产生的音乐背景。

这一时期音乐舞蹈学界成绩斐然，涌现出大量成果，其中也含有乐府音乐形态研究内容。如欧阳予倩主编《唐代舞蹈》，沈知白《中国音乐史纲要》，许健《琴史初编》，常任侠《中国舞蹈史话》，王克芬等《中国舞蹈史》，丘琼荪《燕乐探微》，彭松、于平《中国古代舞蹈史纲》，黄翔鹏《传统是一条河流》，刘芹《中国古代舞蹈》，张援《中国古代的乐舞》，袁禾《中国舞蹈》等。下面介绍数种：

欧阳予倩主编《唐代舞蹈》第一章总论唐代舞蹈，第二章分

① 葛晓音：《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998 年版，第 134 页。

述唐代舞蹈，对九部伎、十部伎、立部伎、坐部伎、健舞、软舞、歌舞戏、霓裳羽衣舞等外来舞蹈以及祭祀舞蹈代表作品来源、功用、音乐、动作、舞具、舞态、表演效果等一一描述，是了解唐代舞蹈的入门书籍。

丘琼荪《燕乐探微》完成于 1962 年，正式出版在 1986 年。丘著在清人凌廷堪《燕乐考原》、日本林谦三《隋唐燕乐调研究》基础上，继续探讨燕乐诸问题，有“燕乐调”、“清乐”、“法曲”、“琵琶”、“二十八调”、“俗字谱”等章。书中提出了很多新见。如清商曲在唐代流传问题，作者认为不能根据《通典》相关记载，就认定清商曲到开元年间已经失传，因为宫廷不传并不等于民间不传；清乐在盛唐虽然衰微但很多因素在法曲中又得以保留；昆曲、京剧中仍有唐代燕乐元素留存，燕乐并未完全消失，等等。这些论述对后人继续考察唐代清商曲音乐形态，有指引方向的作用。

许健《琴史初编》写先秦至现代之琴史。书分为十章，每章设“琴人”、“琴曲”、“琴论”等节，介绍各个时期琴学情况。琴乐在乐府中是很特殊的一类，既有作为伴奏之琴，也有独奏之琴，既有艺人之琴，也有文人琴。弹琴是古人一项文化素养，很多文人能琴，记谱自成一法，留下了很多琴谱、琴论著作。琴史之作，古人早有，但许史简明朴素，可从从中了解中国琴史大概。

除了著作，有些论文集值得注意。如阴法鲁《阴法鲁学术论文集》，所收论文主要作于二十世纪。其中《汉乐府与清商乐》《唐代乐人对外来音乐的态度》《隋唐时期的“文康乐”》《读杜甫〈剑器行〉诗杂记——为〈中华舞史研究〉创刊而作》《公孙大娘——唐代技术超群的女舞蹈家》《唐代乐舞简介》《唐代的乐舞艺术》《唐宋大曲的结构》《霓裳羽衣曲》《漫谈唐代舞蹈中

几个舞种》《从敦煌壁画论唐代的音乐和舞蹈》《敦煌石窟中的音乐资料》《敦煌石窟提供了什么音乐资料》《敦煌乐舞资料的历史背景》《词史讲话之三:汉代的乐府和民歌》《词史讲话之四:魏晋南北朝的清商乐和民歌》等文章均与乐府有关。

这一时期台湾研究乐府音乐论文也有很多。如林秀贞《两汉乐府对乐舞的发展与影响》、胡红波《武帝后乐府官署的裁员、改词、及罢撤》研究汉代乐府活动,论述较为深入。胡红波《"但歌"与"但曲"》论乐府音乐术语含义,结论信实可靠。杨玉成《诗与乐的交融:"清商三调"新探》从乐府体制入手分析清商三调作品,方法可取,见解新鲜。陈万鼐《琵琶:汉代弦乐器六种及"相和歌"敷衍研究(1)》《琴、筝:汉代弦乐器六种及"相和歌"敷衍研究(2)》《箜篌、筑:汉代弦乐器五种及"相和歌"敷衍研究(3)》《汉代相和歌的敷衍:汉代弦乐器五种及"相和歌"敷衍研究(4)》从乐器入手研究汉代相和歌。刘怡慧硕士论文《唐代燕乐十部伎、二部伎之乐舞研究》专门研究唐代燕乐十部伎以及坐、立部伎乐舞。

著作方面,胡红波《乐府相和歌与清商研究》研究相和歌和清商曲。沈冬《唐代乐舞新论》以音乐行家身份论述唐代乐舞,有一系列新见,对《折杨柳》和《杨柳枝》关系分析给人印象尤深。杨旻玮《唐代音乐文化之研究》附录《唐代音乐纪事年表》《〈全唐诗〉中有关唐代音乐文化之诗作辑录》《〈全唐文〉中有关唐代音乐文化之作品辑录》可供描述唐代乐府诗音乐形态时翻检资料之用。廖美云《唐伎研究》从历史演变、狎妓风气、娼妓类型、才艺特色、诗歌特色、对诗词创作贡献和影响等方面描述唐伎生活情况。娼妓是音乐活动主体,弄清其生活工作情况,对追寻乐府诗音乐形态有重要意义。

香港学者饶宗颐《穆护歌考——兼论火祆教入华之早期史料及对文学、音乐、绘画之影响》是这一时期为数不多的研究乐府的成果。曹本治、王忠人、甘绍成、刘红、周耘编写《中国道教音乐史略》研究道教音乐史，可作为研究与道教有关乐府之参考。

这一时期日本学者乐府音乐研究成果丰富。如狩野雄《“作为歌谣的古乐府”——基于歌唱场景的一项考察》从还原歌唱场景入手考察古乐府。水原渭江《敦煌所见舞谱〈浣溪沙〉（资料3）以及〈风归云〉（资料1）的解读——敦煌舞谱研究第七稿》《敦煌所见舞谱〈浣溪沙〉（资料3）以及〈风归云〉（资料1）的解读——敦煌舞谱研究第八稿》《敦煌所见舞谱〈浣溪沙〉（资料3）以及〈风归云〉（资料1）的解读——敦煌舞谱研究第九稿》解读敦煌乐府舞谱。川上忠雄《六朝乐舞（1）》《六朝乐舞（2）》《六朝乐舞（3）》对六朝乐舞进行系列探讨。

三、文学研究。二十世纪八十年代，乐府文学研究成果呈爆发式增长，质量参差不齐，新旧交替特征明显。表现之一：沿袭前一时期惯性，选题集中在《陌上桑》《羽林郎》《孔雀东南飞》《木兰诗》《龟虽寿》《观沧海》《敕勒歌》《春江花月夜》《燕歌行》《行路难》《蜀道难》等少数名篇上，其他篇目虽然有所涉及，但数量有限。说明很多学人仍然未把乐府当作一个研究领域进行长期研究，仍是随机选题。表现之二：成果水平参差不齐，学术含量不足。这一时期报刊数量陡然增加，一些文艺、教改或知识普及刊物，不要求文章有多少创新。很多论文算不上科研成果，很多作者称不上是学术中人。表现之三：沿用左倾年代批评框架，仍以人民性、现实主义等概念论说乐府。如蔡守湘、李进才《从〈诗经〉、两汉乐府民歌看现实主义创作方法的基本特

征》，朱思信《刘兰芝形象的典型意义》等。表现之四：宏观概说有余微观探究不足。如吴庚舜《略论唐代乐府诗》、振甫《唐代乐府的继承和发展》等。上述情况说明，这一时期乐府尚未成为独立研究领域，学人很少以研究乐府名家。高校当中硕士学位论文选乐府为题仅见商伟《论唐代的乐府诗》、徐建华《边塞诗与乐府》、刘曙初《李白乐府研究》少数几篇，博士论文未见以乐府为题者。

到九十年代（包括此前发表的少数文章），乐府文学研究出现了一些积极变化，乐府在诗歌史上标志性作用被逐渐认识，越来越多学人开始从乐府特性出发考察乐府，考察视角日益走向多元。表现之一：更多诗人和诗作受到关注，像曹丕、傅玄、刘琨、萧衍、卢纶、温庭筠等以前很少被人论及的乐府诗人，像《安世房中歌》《汉郊祀歌》《燕歌行》《西洲曲》等很少被人论及的乐府诗作，开始有人论述。如张晶《审美价值与社会价值的交融：温庭筠乐府诗简论》、刘崇德《李白〈猛虎行〉〈草书歌行〉新考》、张瑞君《李白〈设辟邪伎鼓吹雉子班曲辞〉解疑》、张宏《汉代〈郊祀歌十九章〉的游仙长生主题》等。表现之二：注意阐发乐府诗诗史意义。如张国星《西晋乐府诗"拟古"论》、葛晓音《论汉乐府叙事诗的发展原因和表现艺术》、潘啸龙《汉乐府的娱乐职能及其对艺术表现的影响》、吴怀东《建安乐制及拟乐府诗形态考述》《民歌升降与刘宋后期诗风》、陈桥生《论王公贵人对南朝乐府民歌的接受》等。表现之三：开始探索乐府自身创作规律。如王春淑《李白乐府对前人乐府的继承发展》、傅如一《李白乐府论》、钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》、刘则鸣《上追汉魏，不染时风：鲍照拟古乐

府诗述论》等。表现之四:引入新视角考察乐府现象。如胥树人《从音乐角度看李白的乐府诗》、程千帆《张若虚〈春江花月夜〉的被理解和被误解》、陈晶《从叙事学角度证〈西洲曲〉乃男子思念女子之说》、姜彬《吴歌的衬字和叠句试探》等。表现之五:反思以往诗歌史描述框架。如王启兴《白居易领导过"新乐府运动"吗·》、罗宗强《"新乐府运动"种种》等。表现之六:注意从乐府体制入手分析乐府诗特点。如廖仲安《"欲饮琵琶马上催"小辩》从琵琶表演形态入手解读王翰诗句真实含义。陈贻焮《评曹孟德诗》在谈到《步出夏门行》"云行雨步"一首时说:"曹操这一篇和两首古辞内容都不相干,是'借古乐府写时事'的又一例。艳辞不整齐,和正曲四章不同,又有不甚可解的地方,可能本是用散文写的序,后来合乐时用做艳,为了迁就乐调不免改变原来的句逗。正文每章末尾两句也是入乐时加上的,和正文无关。"[①]从乐府诗表演形态进行解释文本特点,与纯粹从文学角度来论述作品不同。

葛晓音九十年代一系列文章可作为这一变化的代表。其《盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛》探索盛唐清乐衰落和古乐府兴盛的关系。指出从初唐到盛唐清乐在宫廷虽然趋于式微,但在民间依然流传,古乐府诗创作仍有实际音乐背景。从景云至开元中宫廷再度提倡雅乐,崇尚雅正思潮成为主流,也促成了盛唐古乐府诗创作的兴盛。《论李白乐府的复与变》描述李白乐府创作诗歌史意义,并揭示其成因。《新乐府缘起和界定》在辨析郭茂倩《乐府诗集·新乐府辞序》新乐府定义基础上,重新界定新乐府涵义。《论杜甫的新题乐府》总结杜甫新乐府创

① 陈贻焮:《论诗杂著》,北京大学出版社,1989 年版,第 57 页。

作历史性功绩。这些文章注意从乐府诗音乐属性出发来观察诗人乐府创作特点和成就,使一个时期乐府诗在诗歌史上标志作用得到了更加清晰的揭示,代表着九十年代唐代乐府诗研究达到的新境界。

这一时期还出现了多种乐府诗研究专著,如王汝弼《乐府散论》、姚大业《汉乐府小论》、天鹰《论吴歌及其他》、萧涤非《乐府诗词论丛》、张永鑫《汉乐府研究》、郑文《汉诗研究》、倪其心《汉代的乐府诗》、王运熙《乐府诗集导读》等。葛晓音《八代诗史》、赵敏俐《汉代诗歌史论》虽非乐府研究专著,但含有很多乐府研究内容。

王汝弼《乐府散论》选汉魏六朝鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、琴曲歌辞、杂曲歌辞、杂歌谣辞分析评点。内容有知识介绍、问题研究、主旨阐发、艺术品评、注释商榷等。书中大量沿用左倾年代批评话语。如评《战城南》云:"这首民歌充分反映了汉乐府构思超脱,感情奔放,现实主义与浪漫主义高度结合的特征。……集中地反映了当时劳动人民的反战情绪,是《铙歌》里战斗性最强的一篇檄文。"①

杨生枝《乐府诗史》是时隔四十多年后出版的一部乐府诗史。较之罗根泽《乐府文学史》、萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》细致许多,述及一些新诗人,提出一些新问题。例如解释武帝"乃立乐府":"我认为,'乃立'绝非后人注释的'始立'之义,而是包含着重建、扩充的意思。正由于汉武帝对乐府机关的重大改革,使宫廷的典礼机构成了独立的伎艺机构,由教育性大于娱乐性而变为娱乐性大于教育性;又因为乐府在汉初虽有其官,但

① 王汝弼:《乐府散论》,陕西人民出版社,1984年版,第3—4页。

采民间歌谣以入乐府却从汉武帝开始。"[1]说法虽非原创,但在八十年代说出还很新鲜。但作者初涉乐府,难免出现知识问题。例如对"乐府"称诗原因的分析,对"声依永"的理解,将《大明三年宴乐技录》作者王僧虔说成是萧齐人,等等。将汉唐各个时期乐府诗史分为"两汉——乐府创始期"、"魏晋(西晋)——乐府拟作期"、"六朝——乐府新变期"、"北朝——乐府渐兴期"、"隋唐——乐府完成期",也没有多少理据。《乐府诗集》中唐人作品占多数,但叙述隋唐乐府仅占一章,总体格局有失平衡。

张永鑫《汉乐府研究》分四编十六章,第一编"乐府考源"论乐府起源、汉代乐舞、秦代乐府、两汉乐府、乐府界说等问题。有关秦代乐府描述问题较新。乐府设立非始于武帝问题虽不新鲜,但详细描述武帝以前各帝乐府情况却很新鲜。对两汉乐府民歌性质问题辨析最有新意。第二编"汉乐府的音乐性",考证相和歌表演体制和歌辞协律各种情况。第三编"汉乐府的分类和编集"考证班固《汉书》、蔡邕《礼乐志》、徐陵《玉台新咏》、吴兢《乐府古题要解》、郑樵《通志》和郭茂倩《乐府诗集》所见之汉乐府,属于文献研究。第四编"汉乐府的特质"论述汉乐府思想内容、艺术特点及历史地位,属文学研究。可见该书从音乐、文献、文学三个层面论述汉乐府,层次清楚,问题意识强。可惜很多问题未能展开论述。

王运熙《乐府诗述论》除了收录其五十年代出版的《六朝乐府与民歌》《乐府诗论丛》以外,又收录其1976年以后一批新作乐府论文,编为《乐府诗再论》,具体包括《略谈乐府诗的曲名本事与思想内容的关系》《乐府民歌和作家作品的关系》《相和歌、

---

① 杨生枝:《乐府诗史》,青海人民出版社,1985年版,第5页。

清商三调、清商曲》《读汉乐府相和、杂曲札记》《蔡琰与〈胡笳十八拍〉》《论吴声与西曲》《吴声、西曲中的扬州》《谢惠连体和〈西洲曲〉》《柳恽的〈江南曲〉》《梁鼓角横吹曲杂谈》《读〈汉魏六朝乐府文学史〉》《论乐府诗绝句四首》等文章。文章与前两编文章内容或有重复,但也有新发现。例如揭示乐府诗内容与本事关系,考察相和歌与清商三调关系,考证蔡琰《胡笳十八拍》创作年代,都能根据史料作出合理分析。从地域角度研究乐府也有开启意义。白璧微瑕在于受时代影响,时以阶级分析学说分析问题。书后附《研究乐府诗的一些情况和体会》一文,谈治乐府经验,有利于后学深入理解其乐府研究,体会治学思路,获得宝贵经验。作者与王国安合著之《乐府诗集导读》分"导言"和"选读"两部分,各占一半左右篇幅。导言除了介绍乐府学知识和典籍外,主要讲述汉唐乐府诗史,文字达十万字左右,相当于一部小型汉唐乐府诗史。

钟优民《新乐府诗派》专论新乐府诗派。前两章溯源,论两汉魏晋南北朝新乐府传统,后八章论唐代新乐府。所论新乐府不局限于张王元白,而是将张王元白新乐府当作唐代新乐府辞发展高潮,所以描述下来很像一部唐代新乐府诗史。但该书有很多问题:一、囿于老文学史言说框架,以现实主义、人民性为核心价值标准描述新乐府;二、将《乐府诗集》所收新乐府辞统统当作新乐府诗派诗作,没有看到这些新乐府辞作者之间有无诗派关系;三、将很多非乐府诗,如杜甫《石壕吏》、元稹《连昌宫词》等当作新乐府论述;四、未能从音乐属性来谈新乐府。

钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》从音乐入手考察汉魏乐府,涉及汉代音乐雅俗之变、各类乐府诗艺术体制、乐府诗和乐府功能与汉代社会、建安文人乐府诗创作等问题。论武帝好神仙与

郊祀歌内容，建安时期“篇”题乐府创作等，都有新意。

葛晓音《八代诗史》描述汉隋诗歌史，对《平陵东》《秦女休行》《孤儿行》《战城南》《步出夏门行》《孔雀东南飞》以及曹植《白马篇》、陈琳《饮马长城窟行》等具有标志性意义乐府名篇有深入分析和精彩评论。对汉乐府观风俗、察时政的论述，《梁鼓角横吹曲》保存和流传的论述，也很有新意。

赵敏俐《汉代诗歌史论》以很大篇幅论述汉乐府。有关“汉初雅乐之新变”、“乐府诗的产生与界说”、“西汉乐府诗的抒情特征”、“异出同源的东汉两类乐府诗”、“东汉乐府诗的艺术特征”的论述，相当于对汉代乐府诗史做了重新勾画。“《郊祀歌》十九章新论”和附录“《安世房中歌》作者、时代考”、“《汉鼓吹铙歌》十八曲考论”，对汉代三组重要乐府展开深入论述。所论问题前人虽然多有涉及，但都能提出己见。例如指出以民歌称乐府之不当，分析《郊祀歌》十九章艺术成就，从使用范围分析汉铙歌十八曲军乐性质等，均发前人所未发。这些论述代表着这一时期汉乐府研究最高水平。

台湾这一时期乐府文学研究相当活跃，一批硕博士学位论文以乐府为题。硕士学位论文有张国相《唐代乐府诗之研究》、张荣基《李白乐府诗之研究》、廖美云《元白新乐府研究》、巫淑宁《张籍及其乐府诗研究》、陈秀文《张籍乐府诗研究》。博士学位论文有张修蓉《中唐乐府诗研究》、金银雅《盛唐乐府诗研究》。说明这一时期台湾学人已经把乐府当作独立研究领域。

这一时期台湾出现了一批乐府诗研究专著，数量与大陆相当而时间略早。如张清钟《两汉乐府诗之研究》、胡红波《乐府相和歌与清商研究》、江聪平《乐府诗研究》、亓婷婷《两汉乐府研究》、陈香《白居易的新乐府》、张静晔《白居易新乐府研究》、

范淑芬《元稹及其乐府诗研究》、张修蓉《中唐乐府诗研究》、汪中《乐府诗纪》等。其中有断代研究，有分类研究，有诗人研究，选题以两汉和中唐乐府为多。

张清钟《两汉乐府诗之研究》描述汉乐府体制，深得要领，但述多作少，很多问题没有展开论述。廖美云《元白新乐府研究》论元白新乐府文学特点，观念虽不新颖，但结构合理，持论适中，较前人同类论述深入细致。黄浴沂《唐代新乐府诗人及其代表作品》简述唐代一系列新乐府诗人及其作品。谭润生《北朝民歌》对北朝乐府展开多层面解读，篇幅和细致程度都超过前人。书中以“句式”、“套语”、“诗语”等概念分析乐府形式，是为乐府诗体式研究，很有新意。最大问题是将北朝乐府认定为“民歌”。所著《唐代乐府诗》相当于一部唐代乐府诗史。该书水平显然不及《北朝民歌》，存在一系列问题，如新乐府认定标准有失宽泛等。

同期论文选题仍然以汉乐府和中唐新乐府为多。如张草湖《乐府诗总论》、傅锡壬《汉代乐府诗中反映的妇女生活》、吕正惠《元和新乐府运动及其政治意义》、邱燮友《唐代新乐府运动的时代使命》、林文瑞《乐府诗的特性及其源流之研究》、黄浴沂《唐代新乐府运动产生之背景》、蔡正发《白居易〈新乐府〉与〈策林〉比较研究》等。

所论问题已经变得十分广泛，视角和方法也呈多元化倾向。如王成荃《古诗十九首与古乐府》、陈玉倩《论古诗十九首与汉代乐府诗的关系》、林彩淑《汉代乐府诗与古诗十九首之关系析论》所论汉乐府与古诗十九首关系问题就十分复杂。有些论文选题虽泛，但论述深入细致。如陈万鼐《汉代乐府之研究》对汉代乐府活动一系列有代表性事件和典型问题都有涉及。王淳美

《西汉民间乐府与后人拟作之研究》研究汉乐府拟作问题。朴英姬《从〈艳歌何尝行〉论汉魏晋乐府诗的几个问题》通过分析一首诗论一个时代乐府。姚道生《〈陌上桑〉罗敷"以礼自防"探微》论一首诗中一个具体问题。翁成龙《李白乐府诗的技巧》分析李白乐府诗比兴使用。李白志在删述,乐府多用比兴,对此深入分析,有助于深入理解李白古乐府学内涵。李清筠《三曹乐府诗中的神仙世界》论三曹乐府对神仙题材的书写。王文颜《乐府诗中的几个问题》分析乐府"表声词的运用"、"不可解的歌辞"、"写定时省略部分歌辞"、"开头语、结束语的运用"、"拼凑性的乐词",从表演体制入手考察歌辞文本形成。亓婷婷《汉代乐府诗的社会功能》归纳汉乐府诗功能:"1. 乐教观念的弘扬;2. 祭祀礼仪的凭依;3. 民情舆论的宣泄;4. 帝国盛世的反映。"[①]戴丽珠《汉乐府诗与曹植乐府诗的比较》从言说角度分析汉乐府与文人乐府诗之不同。罗联添《李白〈蜀道难〉写作年代考辨》《李白〈蜀道难〉寓意探讨》重新探讨李白《蜀道难》写作时间和寓意,综论前人众说,提出自己看法,集《蜀道难》本事研究之大成。而邱燮友《汉乐府诗所反映的生活艺术》、杨国娟《汉魏乐府诗中数字美学之探究》、李丰楙《六朝乐府与仙道传说》、沈志方《论邺下乐府的主题类型》、林淑贞《杂歌谣辞所反映的社会现象》等,都是从新角度研究乐府问题。邱燮友《乐府诗的特性及其源流》言及唐后乐府,知识多有不确。蔡鸿江《皮日休乐府论析探》触及乐府诗学问题。叶慕兰《庾信乐府诗探析》、朱我芯《刘禹锡乐府风貌》、谭润生《张祜乐府诗试探》、巫淑宁《张籍乐府诗中社会写实内容之探讨》则专论某一乐府

① 亓婷婷:《汉代乐府诗的社会功能》,《国文学报》,1989 年 6 月。

诗人。

台湾乐府研究主要问题有:或执着于旧观念,仍以民歌称乐府,如杜若《乐府、民歌》、王建生《汉代诗歌——乐府与民歌》等;或在乐府诗修辞技巧上做文章,陷于小道,如林丽桂《乐府及诗词中的顶真(宋以前)》、翁成龙《李白乐府诗的修辞技巧》等。

同期日本乐府文学研究成果丰富,论题广泛,探讨深入。如中森健二《关于鲍照〈拟行路难〉的构成》、道家春代《古乐府和古诗十九首》、后藤秋正《围绕〈陇上歌〉的注释》、矢田博士《关于曹植神仙乐府》《曹植〈泰山梁甫行〉创作时期考——以陈祚明"黄初元年说"当否为中心》、市川桃子《中国古典诗中谐音双关语:关于乐府〈江南〉古辞的"鱼"(1)》、佐藤大志《鲍照〈拟行路难〉十八首创作意图》《鲍照乐府诗的特质》、松元幸男《汉初礼乐祭祀与乐府(官署)情况》、森野繁夫《谢灵运的乐府(上)——以〈上留田行〉为中心》《谢灵运的乐府(下)——以〈上留田行〉为中心》、松浦友久《李白〈将进酒〉是乐府诗还是歌行?——以"样式和表现机能"为视角》、镰田出《李白〈将进酒〉表现考——乐府和歌行的表现机能与饮酒》、狩野雄《傅玄〈咏史乐府〉的创作——魏晋文人乐府制作的一个背景》、松原朗《李白〈梁甫吟〉考(上)——乐府〈梁甫吟〉谱系定位》《李白〈梁甫吟〉考(下)——乐府〈梁甫吟〉的演变》《从盛唐到中唐——导致乐府文学变化的手法》等。永明新体诗出现与乐府诗关系密切,但学界无人专门论述这一问题。长谷部刚《南朝文人乐府与声律论》《沈约乐府诗与声律论》就这一问题展开探讨,很有意义。

有些研究已经触及乐府学核心问题。如清水茂《"行"的本

义》从先秦出土之“行钟”入手探讨“行”之涵义，虽然未能最终解决问题，但开启了“行”之涵义探索新思路，即“行”可能是某种歌唱活动。再如斋藤功《〈乌夜啼〉变迁考》考察一个曲调的变迁情况，釜谷武志《以鲍照的“代”为中心》、土屋聪《鲍照〈代东门行〉与古辞〈东门行〉：求其“代”作意图的一个考察》探讨鲍照乐府创作标记涵义，佐藤大志《关于崔豹〈古今注〉音乐篇》研究晋代乐府学著作，山口为广《汉魏时人乐府观》分析魏晋人乐府观念，所论均为乐府学重要问题。

有些论文视角相当新颖。如增田欣《“西去都门几多地”的意味构造——白居易〈骊宫高〉诗句意味和日本之变相》，向井芳树《〈孔雀东南飞〉与〈心中宵庚申〉：日中的夫妇心中剧》，后藤昭雄《平安朝乐府与菅原道真之〈新乐府〉》论古代乐府诗对日本文学影响等。

九十年代末冈村贞雄《古乐府的起源与继承》出版。书中选取两汉魏晋南北朝代表性乐府曲调，如《陌上桑》《折杨柳行》《挽歌》《少年行》《子夜歌》《读曲歌》《华山畿》等，考察其由来和后世拟作，相当于为这些曲调写一个小型历史。书中还考察了蔡琰、曹植、傅玄、梁武帝等有代表性诗人乐府诗创作继承和创新情况。在继承和创新中揭示诗人乐府诗创作特点以及著名乐府曲调沿革情况，有助于揭示乐府诗特性。乐府诗有固定题名、本事、曲调、体式、风格，这些要素时刻要求后人拟作回归其固有传统，但诗人创作总是要有创新。就在这继承和创新当中，乐府诗历史得以延伸。将乐府诗创作当作一个特殊系统加以考察，揭示其内在沿革机制和原理，是一项重要工作。

第四节　二十一世纪乐府学

二十世纪中国学术研究在观念植入和方法使用上做了两件事情：一、介绍西学；二、将中国学术纳入西学言说系统，学术现代化进程主要是引进吸收运用西学的过程。进入二十一世纪以后，随着中国经济崛起，呼唤民族文化自觉，成为一项客观需求。在这一背景影响下，乐府学也迎来了自主设计时代。其标志有三：乐府学成为独立研究领域；乐府学研究有计划进行；一批学人以研究乐府名家。

一、文献研究。陈贻焮、陈铁民、彭庆生主编之《增订注释全唐诗》是第一部《全唐诗》全注本，包括对唐代乐府的全面注释，文献整理价值不言而喻。

有计划研究《乐府诗集》等乐府学经典著作是这一时期乐府文献研究最大特点。《乐府诗集》是乐府学集大成之作，弄清《乐府诗集》对于研究乐府学有"一览众山小"作用。

受上世纪七十年代日本学者中津滨涉、增田清秀等人研究《乐府诗集》成书工作的启发，二十一世纪初王小盾指导博士生喻意志撰成博士学位论文《〈乐府诗集〉成书研究》，尚丽新撰成《〈乐府诗集〉的刊刻和流传》。喻文重点考察了郭茂倩家世，《乐府诗集》编纂文献背景和音乐背景，《乐府诗集》资料来源等情况。尚文考察了《乐府诗集》在宋元明清各代刊刻流传情况。这是大陆学人首次对《乐府诗集》成书和流传所做专门研究。此后喻意志围绕《乐府诗集》成书撰写了一系列论文，如《从宋本〈乐府诗集〉小注看〈乐府诗集〉的编纂》等，都考证翔实，言之成理，值得重视。

2009年吴相洲主持之“乐府诗集分类研究”由北京大学出版社出版。丛书含九部专著,分别是王福利《郊庙燕射歌辞研究》,韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》,王传飞《相和歌辞研究》,曾智安《清商曲辞研究》,梁海燕《舞曲歌辞研究》,周仕慧《琴曲歌辞研究》,向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》,袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》,张煜《新乐府辞研究》。各著均含乐府文献研究,像类目成因、收录标准、曲辞补录以及具体作品考证等。如《郊庙燕射歌辞研究》论郊祀歌在《乐府诗集》中位置、汉郊祀乐章名称、汉郊祀歌整体完成时间及其作者、“邹子乐”等问题;《鼓吹横吹曲辞研究》辩析有关郭茂倩鼓吹曲辞概念出自《宋书·乐志》鼓吹概念等问题;《相和歌辞研究》论相和歌辞编纂标准和收录范围与相和歌概念发展过程的关系;《清商曲辞研究》论郭茂倩在唐人基础上对“清商”范围所做界定,从而使清商曲辞成为吴歌西曲专称;《舞曲歌辞研究》指出舞曲歌辞多辑自《宋书》《南齐书》《晋书》等正史,其类目根据歌辞所属舞乐系统特殊性而设立;《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》对部分杂曲歌辞进行重新归类,补录杂曲歌辞,订正杂歌谣辞中误收乐歌;《近代曲辞研究》论盛唐盖嘉运献乐给唐玄宗,《乐府诗集》中却出现中唐曲辞问题;《新乐府辞研究》辑补唐代新乐府一百七十题,等等。

当然不是所有《乐府诗集》文献研究都值得肯定。2011年上海交通大学出版社出版了彭黎明、彭勃编《全乐府》。该书编纂目标不是整理《乐府诗集》,而是依自身理解重新编辑注释乐府。书中将《乐府诗集》各类曲辞拆分,按朝代先后重新排列。顺序也不再沿袭《乐府诗集》,而是按自身理解,并自创“史歌谣辞”等种类。如第一卷“先秦两汉”排列顺序是:“相和歌辞”、“杂曲歌辞”、“琴曲歌辞”、“杂歌谣辞”、“史歌谣辞”、“古诗逸

辞”、“鼓吹曲辞”、“横吹曲辞”、“舞曲歌辞”、“郊庙歌辞”。诗作下有注释。因包含《乐府诗集》全部诗作,实际上是对《乐府诗集》所收诗作进行全部注释。但注释简略,难点问题均未触及。该书不再保留《乐府诗集》原有叙论和解题,只将部分内容作为引证材料加入新的叙论和注释当中,因此该书不包含对《乐府诗集》叙论和解题的笺注。编者因不了解乐府诗留传特点,随意校改《乐府诗集》所收作品,尤为不当。乐府诗是一个特殊的诗歌留传系统,后人整理时要特别注意尊重诗集原貌,不能轻易用传世其他文献校改诗作。《全乐府》根据史志改动作品做法更不可取。如晋鼓吹曲辞《宣辅政》“云泽雨施”据《晋书》改为“云行雨施”,《文皇统百揆》“并化无内外”据《晋书》改为“至化无内外”等等,均属不该。

除了《乐府诗集》,王小盾在丘琼荪《历代乐律志校释》基础上,率团队对历代正史乐志展开研究。成果有孙晓辉《两唐书乐志研究》、李方元《〈宋史·乐志〉研究》、王福利《辽金元三史乐志研究》、温显贵《〈清史稿·乐志〉研究》。著作主要考察两部分内容:各史乐志编纂及史料来源;各代音乐沿革情况。第一部分内容属于文献研究。

这一时期对乐府学著作展开系统研究是郑祖襄。其《华夏旧乐新证》中所载《〈古今注〉“横吹曲”史料真伪谈》《“增其事,省其文”,难免疏漏——〈新唐书·礼乐志〉若干记载讨论》《〈通典·乐典〉述评》,《华夏旧乐新探》所载《〈汉书·艺文志〉中的音乐书》《〈古今乐录〉“相和歌”的文字标点及释义》《〈隋书·经籍志〉音乐书述略》《〈荀氏录〉考》《〈古今乐录〉辑佚本汇编说明》《关于智匠和〈古今乐录〉》《〈古今乐录〉辑佚本汇编》等,均为乐府学著作研究成果。《华夏旧乐新探》所收《唐宋

“雅”、“清”、“燕”三乐辨析》《说“高祖乐楚声”》等文所论，也与乐府文献密切相关。此外，如孙尚勇《乐府文学文献研究》《吴兢〈乐府古题要解〉的体例及影响》等，也就汉唐一系列乐府学著作展开论述。

音乐史学者有关音乐文献教科书中所介绍各种音乐文献，其实就是古代乐府学文献。如方宝璋、郑俊晖《中国音乐文献学》介绍正史、会要、政书、十通、类书、乐书、乐论、乐谱、报刊、工具书以及佛藏、道藏当中音乐文献，对指引初学者查找乐府学文献有参考价值。王子初《中国音乐考古学》除了介绍音乐考古学一般知识外，还介绍了中国古代各个时期考古发现的乐器、壁画，可作为乐府学者利用音乐考古资料入门参考。

王小盾《隋唐音乐及其周边》，共收四组文章，其中第三组“音乐文献研究”收《音乐文献学和中国音乐学的学科建设》《任半塘、王运熙先生的音乐文献工作》《中国音乐文献学：以杨荫浏为枢纽的两个时期》等文评介当代学人音乐文献研究。《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》《再论音乐文献辨伪的原则和方法》《从〈琴操〉版本论音乐古籍辑佚学》《敦煌舞谱校释》《论〈道藏〉中的音乐史料》《关于各史乐志音乐名词的书名号等问题》等文，或从一部音乐文献出发谈音乐史料整理原则和方法，或对某一音乐文献进行整理，观点和方法均值得重视。

除了乐府学典籍，其他一些乐府学文献问题也有人关注。如钱志熙《汉魏乐府艺术研究》下编《汉魏乐府丛考》所收汉魏乐府研究八篇文章。《论蔡邕“汉乐四品”之第四品应为相和清商乐》辨析以往学界一直将“短箫铙歌”当作蔡邕《礼乐志》所列汉乐第四品，通过细心比对，发现原文存在遗漏，并从吴兢《乐府古题要解》等引用中找到这一遗漏，从而认定第四品应为相

和清商乐。《周汉“房中乐”考论》《相和歌辞与清商三调关系问题》《乐府“行”之本义再探讨》《关于李延年依胡乐造“新声二十八解”问题》四文辨析乐府学研究中一些老问题,综论各家之说,力求有所推进。《〈汉书·艺文志·诗赋〉所列歌诗目录集考、集说》《〈汉书〉、〈宋书〉著录汉代歌诗存佚篇目综述》两篇文章研究汉乐府诗著录情况,已触及乐府诗文献研究核心问题。这种普查加追踪式研究,有利于厘清汉乐府留存状况。《汉乐府佚诗〈河东蒲反歌诗〉考索》一文从王充《论衡》中辑出《河东蒲反歌诗》一篇。汉乐府为乐府源头,关注者多,研究充分,发现一首未收乐府,实属不易。

许云和《乐府推故》就汉《房中祠乐》《安世房中歌》十七章、汉《郊祀歌》十九章、鼓吹铙歌《芳树》《石留》、“四面楚歌”、“采诗夜诵”等十几个乐府诗问题展开讨论。这些问题学界或争论已久,或由作者首次提出,论述中常发挥新见。尽管有些难题无法完全解决,但作者思维活跃,有益开启思路,解决类似问题。

吴相洲主编《乐府诗要素研究》含四部专著,论乐府诗题名、曲调、本事、体式等要素,分别是张煜《乐府诗题名研究》、向回《乐府诗本事研究》、曾智安《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》、周仕慧《乐府诗体式研究》。《乐府诗题名研究》利用传世文献和出土文献考察题名所依之据、所含之义、所属之类、所历之变,如指出乐府“歌”字题源于乐府定音乐器“歌钟”;“曲”由最初像盛放器物的宛曲之形辗转演变为宛曲之曲、合乐之曲,所以凡是以“曲”为题之乐府大都篇幅短小,风格婉转;“行”用作乐府题名是词义假借,在甲骨文中“行”与“永”通,而“永”与“咏”通,等等。《乐府诗本事研究》辨析《陌上桑》

《秋胡行》《杞梁妻》等曲调本事的复杂形成过程。《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》指出《朱鹭》曲辞所述情境为汉代画像石、画像砖及器物造型中的流行构图，寓意男女欢合、子孙蕃衍，等等。

吴相洲主编《乐府诗断代研究》五部专著，陈利辉《两汉乐府诗研究》、王淑梅《魏晋乐府诗研究》《北朝乐府诗研究》、王志清《齐梁乐府诗研究》、韩宁《初唐乐府诗研究》均包含文献研究。如《两汉乐府诗研究》以列表方式揭示《诗经》和汉乐府命名方式之差异。《魏晋乐府诗研究》探讨魏晋乐府诗文献著录问题，指出魏晋乐府诗不分解歌辞是其常态，是这些歌辞的原始面貌；分解歌辞皆为“清商三调”歌诗，是西晋荀勖撰旧辞施用于清商三调时所留存，是这些歌辞再次入乐之标志；“本辞”是荀勖“撰旧辞”所用底本旧歌诗，不入晋乐；书中补录了九十三首魏晋乐府歌辞。《齐梁乐府诗研究》通过考察齐梁雅乐歌辞、俗乐歌辞文献著录情况，揭示齐梁宫廷音乐观念、创作情境、创作风尚以及乐府创作的阶段性特征。《北朝乐府诗研究》考察乐府乐、辞使用和分布情况及其文献著录来源，并补录部分北朝乐府曲辞。《初唐乐府诗研究》认为刘希夷《代悲白头翁》并非乐府《白头吟》；《回波乐》也非曲水饮酒之意，等等。

刘航《汉唐乐府中民俗因素解析》从民俗角度考证刘生、王昌、西施、张女、何满子、青溪小姑、文康等乐府诗中常见人物，城南、折柳、衣带等乐府诗中常见意象。吕肖奂《中国古代民谣研究》将民谣分成风谣、谶谣等类别，附录中有“风谣的分类整理”、“谶谣的分期整理”等内容，研究杂歌谣辞可适当参考。

这一时期台湾乐府文献研究也有许多成果。如李立信《〈文选·饮马长城窟行〉〈古辞〉考辨》探讨古辞与拟作关系。

朱我芯《〈乐府诗集〉“新乐府辞”义界与分类意义之商榷》认为郭茂倩《乐府诗集·新乐府辞序》所持新乐府概念“既不符合李绅原创‘新题’乐府的‘病时’概念,亦不考量新乐府诗人早已并作标举的时事性与讽谕性诗旨。当代学者普遍无疑地认同郭氏的广义界定,却忽略考察历代诗论中有关新乐府的所指,其实绝少与郭氏同调者,显示郭氏的界定在新乐府定义的接受史中并非主流,而是出于诗歌总集编类考量下的一种类别概念。”[①]因而将唐代乐府分为“古题”、“声诗”、和“新题乐府”三类。观点未必正确,但所述为乐府诗分类问题。刘德玲《〈乐府诗集〉体例与收诗之商榷》认为“《乐府诗集》缺乏统一的分类准则……在收诗方面,郭也犯了取材不知裁度的毛病,导致全书收诗庞杂紊乱。”[②]类似指责古已有之,皆因不了解郭茂倩编辑思想和编辑实际情况所致。有些批评更无道理,如云《乐府诗集》未收汉高祖《大风歌》,其实并非没有收录,只是题名易为《大风起》,说者没有看到而已。

这一时期日本乐府文献研究论文也有很多。白居易新乐府仍是学人关注重点。如金木利宪《〈河海抄〉所引用的〈新乐府〉和〈源氏物语〉(特集新乐府:讽喻的精神)》、陈翀《实相院密乘建长四年笔〈文集卷第三新乐府〉(书影四枚)(特集新乐府:讽喻的精神)》、冈部明日香《关于台北故宫博物院藏〈新乐府庆安三年版本〉:介绍和校点翻刻(特集新乐府:讽喻的精神)》、太田次男《白氏新乐府序——从旧抄本·刊本的文本来看》,等等,

① 朱我芯:《〈乐府诗集〉“新乐府辞”义界与分类意义之商榷》,《兴大中文学报》,第15期,2003年。

② 刘德玲:《〈乐府诗集〉体例与收诗之商榷》,《中国学术年刊》,第26期,2004年9月。

探讨白居易新乐府版本及其对日本文学影响问题。小川恒男《六朝乐府译注(8)〈芳树〉(下)四首》、乐府诗读书会编《六朝乐府诗译注(1)〈艾如张〉一首、〈战城南〉二首、〈将进酒〉一首》《六朝乐府诗译注(2)〈巫山高〉前半四首》等文章,翻译注释六朝乐府名篇。柳川顺子《〈宋书〉乐志和〈乐府诗集〉——以"相和""清商三调"的分类为中心》讨论《乐府诗集》编纂与《宋书·乐志》乐府诗著录的继承关系。道家春代《汉代升仙乐府和画像石》以汉画像石印证升仙题材乐府。这些文章皆立足文献考察具体问题,选题旨趣、研究方法均值得借鉴。

二、音乐研究。进入新世纪以来,很多学人意识到了从音乐角度研究古代诗歌的重要性。吴相洲《唐代歌诗与诗歌》《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》《永明体与音乐关系研究》、赵敏俐《中国古代歌诗研究》等,都是这方面成果。成果虽然没有使用"乐府"这一概念,但汉唐时期很多歌诗是乐府,已经触及乐府音乐问题。

2009年吴相洲主持"乐府诗集分类研究"项目成果九部专著均含有乐府音乐研究内容。如王福利《郊庙燕射歌辞研究》探讨汉房中乐歌、房中乐、房中歌之"房中"、演奏场所、乐器使用等问题;韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》从音乐角度辨析鼓吹、横吹概念;王传飞《相和歌辞研究》探讨了歌诗消费多元取向以及声乐文化、器乐文化大发展与汉相和歌生成问题;曾智安《清商曲辞研究》探讨《神弦歌》祭祀组曲的内在结构;梁海燕《舞曲歌辞研究》探讨中原旧舞在南朝流变和南朝舞曲在唐代留存情况;周仕慧《琴曲歌辞研究》考察南北朝琴曲和当时流行的清商乐关系;向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》探讨曹植杂曲歌辞入乐问题;袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》探讨盛唐"选诗入乐"

方式对唐诗繁荣影响;张煜《新乐府辞研究》证明四十题新乐府曾经入乐,等等。

赵敏俐《汉代乐府制度与歌诗研究》上编“汉乐府制度与歌诗艺术生产”详细描述汉代乐府活动,对参与乐府活动各层人员及作用情况描述尤其详细。中编“汉代歌诗艺术分类研究”对《安世房中歌》十七章、《郊祀歌》十九章、《鼓吹铙歌》十八曲、相和歌辞、舞曲、琴曲、杂曲歌辞、杂歌谣辞、文人歌诗一一展开分析。这些作品学界已经多有论述,但作者能在前人基础上是是非非,不做惊人之语,不作繁琐考据,结论平实可信。例如相和歌表演体制及其相关术语,文学和音乐史学界都做过很多解释,但结论都不如该著阐述通达可信。下编“汉代歌诗艺术成就研究”从乐府功能和表现形态、因舞台表演而形成的文本体式特征、艺术成就和历史地位等角度入手论述汉乐府艺术成就。作者为汉代诗歌研究专家,熟知研究对象和研究历史,既能从音乐特点入手考察问题,又能跳出问题之外引入新视点加以深刻反思;既描述乐府活动一般情况,又不落前人窠臼而时出新见。这种老成治学境界,值得后学体会学习。

刘怀荣、宋亚莉《魏晋南北朝乐府制度与歌诗研究》详细描述了魏晋南北朝各朝乐府活动情况,以及诗人参与活动创作诗歌情况。书中对邺下后期公宴雅集、西晋故事体、代言体歌诗、梁武帝制礼作乐与歌诗关系等论述,均深入而有新意。可作为研究魏晋南北朝乐府活动的重要参考。

左汉林《唐代乐府制度与歌诗研究》就唐代乐府制度一系列问题展开研究。由于岸边成雄《唐代音乐史的研究》对唐代乐府活动情况描述已经十分详细,所以该书只能在岸边书中描述不充分不准确处做文章。因此该书内容可以当作岸边著作补

充，一同作为唐代乐府制度研究之参考。

吴相洲主编《乐府诗要素研究》四部专著中都含有乐府音乐研究。如张煜《乐府诗题名研究》认为“引”为乐府诗题是因弹奏竖箜篌动作似引弓而来；曾智安《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》认为“铙”不是汉鼓吹曲主要乐器，汉鼓吹曲和汉骑吹曲区分在于鼓的使用；周仕慧《乐府诗体式研究》考察乐府对话体、对唱体、套语、声辞合写、三字节奏、五言四句体、声律等体式特征，等等。

吴相洲主编《乐府诗断代研究》各部专著中也有乐府音乐研究内容。如陈利辉《两汉乐府诗研究》考察相和歌乐器变化情况：汉代以打击乐器和吹管乐器合奏为主，到南朝则转为以弹拨乐器为主；王淑梅《魏晋乐府诗研究》探讨魏晋音乐体制以及鼓吹曲、相和歌及杂曲歌辞入乐问题，指出缪袭鼓吹曲辞与西晋新辞在句式、韵式方面有明显一致性；王志清《齐梁乐府诗研究》认为南齐宫廷音乐建设主要特征是在充分继承前代乐歌和乐府歌辞基础上进行局部创变，其音乐创作带有新声化和开放性，深受流行音乐影响；王淑梅《北朝乐府诗研究》考察后魏乐府音乐来源，认为除了北狄乐，尚有中原、江南、西域、辽东、西凉、龟兹、高昌等各地音乐，等等。

吴相洲《乐府歌诗论集》所收《略谈唐代旧题乐府的入乐问题》一文对唐代古乐府不入乐说法提出质疑，证明相当数量古题乐府在唐代仍然入乐，为从音乐角度研究唐代古题乐府提供了依据；《论王维乐府诗》一文逐首考察王维乐府诗音乐形态；《论元白新乐府与歌诗传唱的关系》一文从歌诗传唱角度揭示了元稹、白居易新乐府创作与宫廷音乐以及流行音乐关系。

新世纪以来音乐史学者、历史学者乃至文学史学者所作音

乐研究成果也值得关注。以下列举数种：

刘崇德《燕乐新说》上编《燕乐新说》在凌廷堪、林谦三、丘琼荪基础上继续研究燕乐，包含“雅乐三律说”、“燕乐三律说”、“宫调长论”、“乐拍说”、“乐谱说”、“今存唐乐乐谱”等章。对研究近代曲辞音乐形态有借鉴意义。

刘明澜《中国古代诗词音乐》研究历代诗歌音乐特点。第二章“秦汉乐府歌曲”、第三章“魏晋南北朝乐府音乐”中所论“相和歌的音乐特征”、“汉代的短箫铙歌”、“魏晋清商乐的艺术形式”、“南朝的吴声西曲”等问题，均与乐府音乐形态有关。作者为音乐学者，能根据直接经验分析问题，值得文学研究者借鉴。

袁静芳《中国汉传佛教音乐文化》研究汉传佛教音乐，可作为研究与佛教有关乐府之参考。

王克芬《中国舞蹈发展史》在描述历代舞蹈发展史过程中，涉及许多乐府名篇，有助于文学研究者深入理解这些乐府诗的音乐形态。2010 年刘青弋主编十卷本《中国舞蹈通史》由上海音乐出版社出版，古代部分占七卷，对各个时期宫廷舞蹈描述更为详细。如《秦汉卷》（彭松著）第二章“歌、舞、乐间奏的相和大曲”、第七章“秦汉宫廷的典礼乐舞”，《魏晋南北朝卷》（彭松著）第一章“清商乐舞”、第二章“宫廷女乐”、第四章“中外各族乐舞文化的交流”、第七章“魏晋南北朝的雅乐舞”，《隋唐五代卷》（王克芬著）第二章“来自民间的宫廷宴享乐舞”等。是研究乐府音乐形态重要参考书。

孙晓辉《两唐书乐志研究》、李方元《〈宋史·乐志〉研究》、王福利《辽金元三史乐志研究》、温显贵《〈清史稿·乐志〉研究》对各史乐志所载乐府活动情况都做了考察。

毛水清《唐代乐人考述》为一百一十二位唐代乐人作传。乐人是乐府活动主体,也是构成乐府诗音乐形态的重要元素。这些考述有利于弄清唐代乐府诗音乐形态。书后附录“先唐音乐与乐人概述”、“唐代乐人曲名表”,便于研究参考。但书中“乐人”包括皇帝、著名诗人,标准有失宽泛。

关也维《唐代音乐史》名为唐代音乐史,实为唐代音乐通论,涉及唐代民间音乐、宫廷燕乐、琴曲、雅乐、民族音乐、乐理、记谱方法、燕乐调式、创作方法、音乐机构、乐舞教育、音乐思想、文艺政策等多个方面。规模虽远远不及岸边成雄《唐代音乐史之研究》,但有些内容为岸边著作所无,尤其是有关唐代各民族音乐交流方面,比岸边著作表述丰富。较之二十世纪出版多部中国音乐通史有关唐代音乐描述也详细许多。

音乐学界在古代乐谱破译上做了大量工作,有些成果可直接再现乐府音乐形态。长期以来人们经常质疑文学史工作者从音乐角度研究乐府的可行性,认为乐府曲调已经消失根本无法研究。敦煌琵琶谱、舞谱、日本所传中国古代曲谱以及长安古乐谱等乐谱破译成果,有力回应了这种质疑,为从音乐角度研究乐府提供了坚强支撑。

与唐代乐府相关曲谱有敦煌琵琶谱、敦煌舞谱、长安古乐谱、明清工尺谱、日本所传唐代乐谱等,破译这些曲谱就有可能还原部分乐府音乐形态。这些乐谱数量很多,仅日本所传乐谱就有《五弦琴谱》《仁智要录》《博雅笛谱》《古谱·笙谱律卷/吕卷》等。关也维《唐代音乐史》曾这样介绍《五弦琴谱》《仁智要录》:“现藏于日本京都市右京区阳明文库的《五弦琴谱》,共录有大曲(包括摘遍)、小曲与调子品等二十八首乐曲,成书于八百四十二年。其中《秦王破阵乐》《武媚娘》《平调火凤》《移都

师》《苏罗密》《王昭君》《昔昔盐》《饮酒歌》《天长久》等曲目”,[①]“日抄本《仁智要录》筝谱集成,是日本平安朝的太政大臣藤原师长(1138—1192)所编纂。全书共十二卷。载有传入日本的大量唐代音乐。其中既有唐代大曲的摘遍,亦有通俗小曲,对研究唐代音乐具有重要价值。”[②]古代乐谱破译始于二十世纪三十年代。1938年日本学者林谦三就曾着手破译敦煌琵琶谱,此后不断有人进行破译,下面列举数种:

叶栋《唐乐古谱译读》分“论文篇”和“译谱篇”。“论文篇”收录《敦煌曲谱研究》《唐代音乐与古谱译读》《唐传筝曲和唐声诗曲解译——兼论唐乐中的节奏节拍》《唐大曲曲式研究》等论文。“译谱篇”收《〈敦煌曲谱〉译谱25首》《唐传〈五弦琵琶谱译谱〉32首》《唐传十三弦筝曲译谱30首》《唐大曲筝曲译谱6首》《〈仁智要录·高丽曲〉译谱31首》《〈三五要录〉琵琶谱译谱9首》《横笛谱译谱5首》《合奏谱4首》《唐声诗曲配钢琴伴奏曲7首》《敦煌舞谱〈浣溪沙〉配〈敦煌曲谱〉3首》。所译曲谱《倾杯乐》《伊州》《三台》《上元乐》《平调火凤》《王昭君》《何满子》《六胡州》《惜惜盐》《武媚娘》《秦王破阵乐》《如意娘》《夜半乐》《凉州》《玉树后庭花》《春莺啭》《回杯乐》《婆罗门》《长命女儿》《泛龙舟》《扶南》《想夫怜》《甘州》《剑器浑脱》《渭城曲》等,均为乐府曲调。虽然其破译准确性尚有争论,但毕竟开启了这方面的工作。

陈应时《敦煌乐谱解译辨证》从林谦三1938年破译敦煌琵琶谱遗留问题入手,经过多年探索,破解了敦煌乐谱翻译中一系

① 关也维:《唐代音乐史》,中央民族大学出版社,2006年版,第153页。

② 关也维:《唐代音乐史》,中央民族大学出版社,2006年版,第160页。

列难题，包括“认识敦煌乐谱”、“乐谱解译”、“谱字音位辨正”、“琵琶定弦辨正”、“节拍节奏辨正”、“乐谱校释”、“同名曲比较”、“P. 3808 敦煌乐谱译谱”，等等。从中可见敦煌乐谱破译过程之曲折与工作之繁难。

李健正是长安古乐谱破译最大专家，在二十世纪九十年代就出版了《最新发掘唐宋歌曲》，从长安古乐谱中破译了《望月婆罗门》《忆江南》《伊州歌》等近代曲调。2011 年其“唐宋音乐三书”出版，包括《最新发掘唐宋歌曲》、《大唐长安音乐风情》、《长安古乐研究》。其中《大唐长安音乐风情》又破译了《甘州歌》《凉州》《倾杯乐》《三台》《霓裳羽衣曲》《捣衣曲》《清平调》等唐代乐府曲调。而《蔡氏五弄》中的《游春》《渌水》《幽居》，以及清商曲《子夜吴歌》等创调更在唐代以前。李健正手中还有三十本古乐谱，约二千二百页，其中《后庭花》《明妃怨（商调）》《小阳春》《雨淋铃》《望海潮》《拜新月》《贺圣朝》《小石调》《浪淘沙》《感皇恩》《喜迁莺》《越调》等乐谱，也很可能是乐府曲调。李健正破译遵循依谱说话、史实佐证、逻辑合理、歌名相符四项原则，结论信实可靠。他的工作为研究乐府音乐形态提供了有力支持。

还原乐府音乐形态，除了出土、传世乐谱以外，还有其他文献、文物可资利用。这方面历史学者、音乐史学者有大量成果问世，也可以参考借鉴。

萧亢达《汉代乐府百戏艺术研究》第一章绪论，介绍“乐舞管理机构及其职能”、“雅乐和俗乐”、“汉乐四品”、“俗乐乐人身份”，属于一般音乐史内容。第二章“文物资料所见汉代乐器”，介绍“中原乐器及其演奏艺术”和“外来及边地民族乐器”，证之以传世文献和出土文物，详细描述各种乐器形制和演奏方

法,对了解汉乐府音乐表演中乐器情况很有帮助。第三章“汉代歌舞艺术”以传世文献和出土文物相互印证描述汉代歌舞,对认识汉乐府音乐形态借鉴意义更为直接。第五章“余论”论汉代乐舞演出场地、舞台、乐队。这些内容其他音乐史著作较少涉及,对追寻汉乐府音乐形态却十分重要。

彭适凡、王子初等主编《中国音乐文物大系》是音乐考古学界历时多年推出的重大科研成果。大系以省为卷,分“乐器”、“图像”等章介绍古今音乐文物。卷前有一省音乐文物综述,卷后有索引附录。每一文物介绍分“时代”、“藏地”、“考古资料”、“形制纹饰”、“音乐性能”、“画面内容”、“文献要目”等细目。这项成果是描述历代乐府诗音乐形态首先需要参考的资料。

除了上述专著,像如童忠良、谷杰、周耘、孙晓辉《中国传统乐学》,李玫《中国传统律学》等介绍乐学、律学知识的教材,对于文学研究者来说不失为入门读物。

深入了解相关领域研究动态,可以参考有关学科反思成果。如项阳《接通的意义——历史人类学视域下的中国音乐文化史》反思中国音乐文化史学科建构诸多问题:在建构民族音乐文化史时如何对待中西音乐学理论问题,如何打通使用传世文献、出土文献、田野调查、古乐留存问题。所论都从具体问题研究出发,进而升华到理论问题、方法问题、方向问题。不仅有助于了解音乐史学界对其学科建设反思情况,而且有助于文学史工作者描述乐府音乐形态时开启思路。其《以乐观礼》所收《礼乐·雅乐·鼓吹乐》《中国礼乐制度四阶段论纲》《中国音乐教育史研究中礼乐文化缺失的思考》《中华礼乐文明、礼仪之邦的历史与现代意义》几篇论文,有助于理解中国古代礼乐制度,有助于乐府学研究现代意义的思考。

新世纪台湾学者也推出一些与乐府诗音乐形态相关的成果。以下介绍四种：

陈美娥《中原古乐史初探（上篇）》共八章，后三章论汉魏六朝音乐，涉及一系列乐府音乐问题。如第七章“论魏乐”、“论晋乐”、“论相和三调”、“论清商大曲与演奏形式”、“论雅乐清商之变”、“论吴声与西曲”、“论南北曲式”等，都是魏晋南朝乐府音乐基本问题。作者长期从事南音整理和演出工作，对音乐有独特感悟，凭借所见资料谈自己看法，表述简洁明白。

廖蔚卿《中古乐舞研究》有意接续台静农《两汉乐舞考》，具体考察魏晋南北朝乐舞诸多问题，如“建安乐府诗溯源”、“晋代乐舞考”、“乐府王明君曲考”、“南北朝乐舞考”、“南朝乐府与当时社会的关系”等。可作为描述魏晋南北朝乐府音乐形态之参考。

刘月珠《唐人音乐诗研究——以箜篌琵琶笛笳为主》分析唐人歌咏箜篌、琵琶、笛、笳等器乐诗作，描述这些器乐曲表演特点效果，涉及一些器乐曲名称。对描述相关乐府诗音乐形态，不失为一种参考。

刘德玲《两汉雅乐述论——以典礼音乐为主的考察》从音乐入手探讨两汉雅乐渊源和体制，进而论述两汉雅乐歌辞思想内容、艺术成就以及价值影响。但因所论问题太大，只能就个别问题展开辨析，如《安世房中歌》作者和创作年代等。作品解释时有新意。唯将两汉雅乐歌辞修辞技巧分析作为艺术成就描述，未免堕入小道。

日本学者乐府音乐研究也有一些成果。如斋藤聪《王维〈少年行〉——关于新题乐府的咏唱法的研究》研究新题乐府咏唱方法，狩野雄《舞台上的曹丕乐府——围绕曹丕乐府的乐舞表现》研究曹丕乐府实际表演情况，都有新意。

三、文学研究。进入新世纪以来,乐府文学研究论文选题已向更深更广领域开掘,专著选题也开始有规划和设计。

吴相洲主持的“乐府诗集分类研究”项目九部专著,对《乐府诗集》所收十二类乐府诗题材、主题、艺术特点、语言形式乃至风格影响都有论述。如王福利《郊庙燕射歌辞研究》阐述汉房中祠乐艺术风格;韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》指出唐代鼓吹乐府诗在赋题、体式和风格上对南北朝鼓吹乐府创作有所发展和创新;王传飞《相和歌辞研究》指出作为音乐作品组成部分的“相和歌辞”是相和歌的歌诗文本,在创制方式及艺术形态上与徒诗不同;曾智安《清商曲辞研究》论述清商乐歌与南朝、唐代诗歌关系;梁海燕《舞曲歌辞研究》指出舞曲歌辞音乐特征不仅表现在主题、内容、风格上,也体现在歌辞体式上;周仕慧《琴曲歌辞研究》认为南朝琴歌因借鉴了吴歌西曲等乐歌中流行的五言体式以及和、送声形式,呈现出音韵婉转的风貌;向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》分析杂曲歌辞审美趣味、艺术追求、创作手法上的独特性;袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》认为隋朝近代曲辞创作表现出了融合南北文风的特点;张煜《新乐府辞研究》认为张、王古乐府开启了元、白新乐府,而元、白新乐府则影响了张、王新乐府创作,等等。

吴相洲主编《乐府诗要素研究》四部专著中均包含文学研究内容。如张煜《乐府诗题名研究》弄清乐府诗题名涵义以及发生、发展、变化情况;向回《乐府诗本事研究》指出乐府诗本事包括单曲本事与组歌本事、始辞本事与拟辞本事、辞内本事与辞外本事三大组六种类型;曾智安《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》指出魏晋南北朝时期官方将汉鼓吹曲建构为带有意识形态的组曲;周仕慧《乐府诗体式研究》揭示对话体、对唱体、

套语、声辞合写、三字节奏、五言四句体、声律等体式特征。

吴相洲主编《乐府诗断代研究》五部著作均含有文学研究内容。如陈利辉《两汉乐府诗研究》指出汉乐府与《诗经》以篇首命名为主不同，题名当中包含了音乐性、文学性等多种因素，且越到后来音乐内含越丰富；王志清《齐梁乐府诗研究》指出梁武帝有恢复古乐、建构宏大雅乐的理想，加上个人音乐修养和文学才能，使梁代宫廷雅乐建设得以顺利开展；王淑梅《北朝乐府诗研究》认为后魏一朝是北朝乐府发展的关键时期，北朝存在采诗制度，使北朝乐府诗得以保存、流传；韩宁《初唐乐府诗研究》探讨了《帝京篇》、《临高台》等长篇乐府诗出现的成因，对沈佺期、宋之问等初唐重要诗人乐府诗创作在初唐诗歌发展史上地位做了重新估计。

赵明正《汉乐府研究史论》是新时期为数不多乐府研究史著作。除“导论”、“结语”外，有“汉代：汉乐府研究的滥觞”、“魏晋南北朝：汉乐府研究的发展”、“唐宋：汉乐府研究的集成”、“元明清：汉乐府研究的总结”、“20 世纪：汉乐府研究的转型”几章，每个时期选取典型乐府学著作论述。

新世纪以来台湾乐府文学研究继续活跃。硕士学位论文选作乐府截止到 2005 年就有赖昭君《李白乐府诗研究》、邱欣心《隋代乐府诗研究》。博士学位论文选作乐府的有刘德玲《乐府古辞之原型与流变：以汉至唐为断限》、黄丽容《李白乐府诗色彩之研究》、朱我芯《诗歌讽谕传统与唐代新乐府研究》、陈钟琇《唐声诗研究》。说明乐府作为相对独立研究领域已经成为学人普遍认识。

组诗仍是台湾学人喜欢论述的对象。如曾进丰《皮日休〈正乐府十篇〉析论》、蔡造珉《南朝乐府中“神弦歌”之内容探

析》、林素美《对酒叙长篇——论鲍照乐府诗〈拟行路难〉十八首》、林秀珍《汉〈十九章之歌〉探究》等。白居易新乐府仍是热点。如许东海《讽谕与谏诤——从谏诤意识论白居易新乐府创作之理念与实践》、吴静如《云龙风鹏,志在兼济——白乐天新乐府管窥》、李柏翰《白居易讽谕诗之语言风格探析——以新乐府五十首为例》、朱我芯《白居易〈新乐府〉的讽谕手法研究》等。女性主义被引入乐府研究。如陈惠龄《爱与怨的基调——两汉乐府叙事诗中妇女的生命之歌》、黄淑贞《汉乐府诗中的妇女问题》等。一些论文仍关注修辞,如王之敏《〈吴歌〉、〈西曲〉谐音现象探讨》、黄陶陶《南北朝乐府民歌的修辞艺术(上)》《南北朝乐府民歌的修辞艺术(下)》等。

从台湾新时期发表论文中可以看出学人们在努力开创乐府文学研究新思路。如朱我芯《由杜甫新乐府看讽谕诗人主体建构》、小屏《从章法观点看"梁鼓角横吹曲"》、苏瑞隆《论刘宋诸王对鲍照乐府创作的影响——以七言体与绝句体为主的探讨》、殷善培《谶言与美刺——汉代谣辞的两种类型》等,都在努力选取新视角,探讨新问题。

关注乐府诗学是这一时期台湾乐府学研究一个亮点。如温光华《刘勰〈文心雕龙〉乐府诗论探析》、杨淑玲《冯班的乐府诗论》等,都是典型乐府诗学研究。欧纯纯《皮日休〈正乐府〉十首探析》"将元结《系乐府》、白居易《新乐府》,与皮日休《正乐府》间,'系'字、'新'字、'正'字间的关系,作一探讨,以明乐府诗在中唐之后,继承、创新、匡正的发展历程。"[1]已触及唐代乐府

① 欧纯纯:《皮日休〈正乐府〉十首探析》,《东海大学文学院学报》,第42卷,2001年7月。

诗学重要问题。

著作则有沈志方《汉魏文人乐府研究》。该书专论汉魏文人乐府,包含概念界定、范围划分、创制性质、思想内涵、表现艺术、后世影响等篇。其中"汉魏文人乐府的创制性质"篇,实际上探讨文人乐府与音乐关系,包含"依前曲作新歌"、"空无依傍的创制"、"文人乐府的模拟方式"等章和"曹魏文人乐府入乐表"、"相和诸曲乐器表"、"相和诸曲演奏程序表"三个附表。这是对汉魏文人乐府诗创作音乐形态所做较为系统的探讨。"汉魏文人乐府的影响"一篇包含"五言诗的成熟与七言诗的展开"、"文人乐府与依声填词"、"模拟方式与拟古传统的确立"、"文人叙事乐府的滥觞"、"组诗形式的扩充及影响"等章,考察乐府诗创作历史。

新时期日本乐府文学研究论文选题十分丰富。如长谷部刚《关于陆机的拟古乐府以及拟古诗》《从乐府文学史看陶渊明的〈怨诗楚调〉》《杜甫〈兵车行〉和古乐府》、狩野雄《石崇乐府〈吟叹三曲〉——"史"的性格和背景》、加藤敏《元结诗小寓——关于〈演兴〉四首和〈系乐府〉十二首》、佐藤大志《乐府文学和声律论的形成(六朝诗的词汇及表现技巧的研究)》《六朝乐府文学的展开和声律论》、大村和人《从巫到"小妇"——乐府〈三妇艳〉的小妇》、牧角悦子《曹植创作中乐府的变化:围绕"兴"的表现和物语性》、畑村学《白居易〈新乐府·道州民〉的制作意图:关于与元和年间实录编纂的关系》、斋藤聪《关于王维的〈老将行〉在乐府文学中的定位》等,选题视野开阔,中国学人很少留意的诗人和作品,一些从未论及的问题,日本学者已经关注,且有深入论述。

对唐后乐府诗的关注尤其值得称赞。中国学人对唐后乐府

诗很少关注，而新世纪以来日本出现了一批研究唐后乐府诗的文章。如儿岛弘一郎《杨维桢的咏史古乐府——以制作背景为中心》《明史乐府研究》《尤侗〈明史拟稿〉与〈拟明史乐府〉——史与诗之间》、要木纯一《杨维桢〈古乐府〉中的女性像》、西冈淳《陆游蜀中乐府考》、运天亚纪子《铁崖古乐府中的"情性"描写研究》、荒井礼《关于王渔洋的〈咏史小乐府三十首〉》，等等。唐后乐府是乐府学有待开垦的大片荒地，日本学者多人以此为题进行研究，可见其学术眼光之敏锐。

从比较文学角度入手研究乐府依然有文章问世。如新间一美《白居易的讽喻诗和菅原道真：以新乐府〈牡丹芳〉诗的影响为中心（特集新乐府：讽喻的精神）》、月野文子《乐府诗〈子夜歌〉缪辞及其受容——围绕万叶歌中"莲"和"丝"的表现》、山本淳子《彰子之学——〈紫式部日记〉"新乐府"进讲的意义》等。但选题仍集中在白居易新乐府，其他乐府诗对日本文学影响研究则不多见。日本诗人乐府诗创作研究似乎未纳入学者视野。

著作成果以佐藤大志《六朝乐府文学史研究》为代表。该著沿袭冈村贞雄《古乐府的起源与继承》工作思路，从乐府诗拟作入手考察六朝乐府文学史诸问题。总论部分以乐府题名为切入点，考察东晋乐府断绝后乐府诗如何拟作、梁陈文学集团乐府诗创作诗题取用，以及《陌上桑》题名变迁问题。分论部分探讨鲍照乐府诗创作、何承天鼓吹铙歌创作、崔豹《古今注·音乐篇》对后人拟作乐府影响等。论述时有新见，如鲍照乐府诗创作具体场景，何承天《鼓吹铙歌》用赋题法创作乐府，崔豹《古今注·音乐篇》解释乐府本事影响对后人拟作乐府影响，等等。书后附有《汉魏晋南北朝乐府相关论著目录》中文篇与日文篇，

便于乐府学者参考。

四、乐府学走向自觉。从民国建立到二十世纪末，乐府学与诗经学、楚辞学、词学、曲学相比，呈总体落后局面。具体表现是研究者少，重视不够，投入不够，深度不够，广度不够，成果不多，深层原因则是理念不清、没有理论自觉。新世纪以来，乐府学迎来转机，也开启了“自主设计”时代。

其标志之一就是更多学人把乐府当作一个研究领域。一个重要标志是硕博论文选乐府为题成为一种趋势。据不完全统计，仅2002—2007年以乐府为题硕士毕业论文有张煜《温庭筠歌诗研究》、冯淑华《〈唐声诗〉研究》、张斌《中晚唐文人音乐文学研究》、涂珍兰《论中唐新乐府与古文运动的文化取向》、金波《论李贺乐府与歌行》、梁旭艳《李白古乐府创作四题》、梁海燕《舞曲歌辞研究》、周仕慧《〈乐府诗集·琴曲歌辞〉研究》、向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》、吉文斌《李白古题乐府曲辞研究》、王旭《唐大曲之流变》、何林军《试论元结与新乐府运动》、亓娟莉《〈乐府诗集·琴曲歌辞〉研究》、卓若望《中晚唐乐府题边塞诗研究》、王琳《刘禹锡乐府诗研究》、李淼《李贺乐府诗研究》、何谊萍《李白〈上云乐〉中基督教成分试探》、方孝玲《〈白纻〉舞、歌、辞考论》、陈瑞娟《唐代乐府诗论》、朱玉葵《论唐代法曲的起源与流变》、杨青《论唐代“边地大曲”》、孙明慧《论刘禹锡的乐府诗》、张建军《李杜乐府诗比较研究》、雷乔英《论〈伊州〉》、马欢《唐代音乐机构研究》、张磐《〈乐府杂录〉研究》、徐维《中唐妇女题材的乐府诗研究》、赵岩《论中唐乐府题边塞诗》等。2001—2006年以乐府为题的博士毕业论文有李锦旺《唐代乐府诗综论》、喻意志《〈乐府诗集〉成书研究》、尚丽新《〈乐府诗集〉的刊刻和流传》、孙尚勇《乐府史研究》、周期政《唐代乐舞

歌辞研究》、王立增《唐代乐府诗研究》、刘亮《晚唐乐府诗研究》、袁绣柏《近代曲辞研究》、张煜《新乐府辞研究》、左汉林《唐代乐府制度研究》、韩宁《〈乐府诗集〉"鼓吹曲辞"、"横吹曲辞"研究》、曾智安《清商曲辞研究》等。此外,喻意志还有博士后出站报告《汉唐音乐典籍叙录》。说明进入新时期以来,越来越多学人开始把乐府当作一个独立领域进行研究。

其标志之二是初步建构起现代意义乐府学理论。2006 年吴相洲在《关于建构乐府学的思考》一文中提出了建构现代乐府学构想,主张从文献、音乐、文学三个层面研究乐府,就某一具体作品而言,从题名、曲调、本事、体式、风格五个要素进行把握,目标是使乐府诗发生、发展、变化情况和所属音乐特点以及文学特色得到尽可能清晰的描述。2011 年在《论王维乐府诗的文献留存和音乐形态》一文中对乐府诗音乐形态研究做了具体设计:"所谓'音乐形态'是指乐府诗所属一切音乐活动形态。包括四个方面:一、创调情况,包括乐调创立时间、本事背景、所属曲调等;二、表演情况,包括表演者(尤其是歌者、舞者、作者等)、表演方式(是否配舞、舞蹈形制、舞蹈规模、舞容舞具、舞者情态、歌者情态等)、表演场所、表演时间、表演目的、表演功能、表演效果等;三、流变情况,包括乐调的变异、衍生、消失、再造等;四、创作情况,包括哪些乐府诗是选词入乐、哪些乐府诗是依声作词、哪些乐府诗曾经借用过别的乐调、哪些乐府诗在哪些时期内曾经入乐、又在何时不再入乐等。探寻乐府诗的音乐形态,是乐府学研究的核心环节,意在从乐府诗的音乐属性中把握其文学特点,如题材、主题、体式、风格等等。"[①]在设计这些理论同

---

① 吴相洲:《论王维乐府诗的文献留存和音乐形态》,《文学遗产》,2011 年第 6 期。

时组织一系列具体课题研究，即“乐府诗集分类研究”、“乐府诗断代研究”、“乐府诗要素研究”。分类研究对《乐府诗集》所收十二类乐府从文献、音乐、文学三个层面进行研究；要素研究是研究题名、本事、曲调、体式四个要素；断代研究从文献、音乐、文学三个层面考察各个时段乐府。

其标志之三有专门刊物和学会，信息交流、学术规划、队伍培养更加有序。为了倡导乐府学研究，首都师范大学中国诗歌研究中心编辑出版了乐府学辑刊《乐府学》第一至十辑。每辑栏目都按乐府学理论设计，如“文献考订”、“体制探源”、“音乐研究”、“文学研究”、“名篇解读”等等。从2007—2013年，首都师范大学文学院古代文学学科和首都师范大学中国诗歌中心举办了四届乐府歌诗国际学术研讨会。《乐府学》的编辑和发行以及两年一届国际学术会议的召开，扩大了乐府学影响，使乐府学这一概念得到了越来越多学人的认可。2007年8月第一届乐府歌诗研讨会于北京召开，傅璇琮先生提议成立乐府学会。会议向学界发出《关于筹建中国乐府学会的倡议》，倡议得到了海内外学界同仁积极响应，四十多位著名学者签名表示支持。2009年8月第二届乐府歌诗研讨会召开，选出了学会筹备机构，吴相洲负责申请事宜，开始了申请进程。2010年成立申请得到北京市教委批复，2011年得到教育部批复，2013年初国务院办公会议通过，2013年3月28日民政部下发同意成立乐府学会通知，2013年8月24召开乐府学成立大会。乐府学会成立是乐府学史上标志性事件，表明乐府学这一概念得到了学界更广泛认可。乐府学研究真正步入了自觉时代。

后　　记

2006年我在《关于构建乐府学的思考》一文中提出了"乐府学"这一概念和"三个层面"、"要素"的工作方法。此后一直想对乐府学理论作一个系统表述，因有其他研究任务，直到2010年才开始动笔，迁延至今才完稿。

研究乐府学与得遇赵敏俐教授有关。1998年赵老师申请国家社科基金项目"中国古代歌诗研究—从《诗经》到元曲的艺术生产史"，让我负责唐代部分，从此开始了歌诗研究，先后出版了《唐代歌诗与诗歌》《唐诗创作与歌诗传唱关系研究》《永明体与音乐关系研究》。唐代很多歌诗是乐府，于是又开始关注乐府。赵老师热心学术，思想敏锐，一同探讨学术问题，他总是充满激情，是我的良师益友。我出书很少请人作序，已有二十多种书，只有葛晓音师为我毕业论文《中唐诗文新变》写过序，中央统战部胡德平副部长为我编著《高校统战工作》写过序。这次请赵老师为《乐府学概论》作序，是因为他对乐府学有深入研究，且深知我们走过的研究历程。序里包含着他对乐府学的闪光思考，至于褒奖之词，则是对我的鼓励。

提出"乐府学"这一概念缘于北京市社科规划办李建平主任的督促。他在我主持的北京市社科规划项目和北京市教委重

点项目“乐府诗集分类研究”中期检查会上指出,光有九个子课题成果不够,项目负责人应该写一篇文章,阐述对乐府诗研究的总体思考。这就是《关于构建乐府学的思考》一文的由来。《乐府学》辑刊是在社科院文学所范子烨研究员提议下编辑出版的。乐府学会是在傅璇琮先生倡议和督促下成立的。傅先生是学界菩萨,有求必应,在 2007 年第一届乐府歌诗学术国际研讨会上建议成立乐府学会。我感觉这是件大好事,但对申请注册颇感为难。傅先生则一再鼓励,直到申请最后关头还出面帮忙。台湾逢甲大学廖美玉教授给我提供台湾乐府学研究成果目录,淡江大学吕正惠教授托人为我复印乐府学论文,为本书写作提供了帮助。首都师范大学刘莉老师牺牲自己在京都大学学习的宝贵时间为我复印日文资料。总之在创建乐府学和申请注册乐府学会过程中,我得益于很多师友的帮助。

岂止师友相助,教学亦能相长。十几年来我指导学生完成了“乐府诗集分类研究”、“乐府诗构成要素研究”、“乐府诗断代研究”三个课题。子课题大都是他们博士、硕士毕业论文。研究当中,我出思路,他们论证,反复讨论。在这一过程中,他们从学生变为学者,我对乐府学思考也得以逐渐丰富。细心读者就会发现,概论材料和表述与上述课题某些成果(如《乐府诗本事研究》《乐府诗体式研究》)或有重复、相近之处。他们也是概论作者。

乐府学是一门古老而又年轻的学问,涉及问题很多。书中阐述不够周全,交待不够清楚,辨析不够到位处,一定不少。敬请广大读者批评指正,以使乐府学理论表述更趋完善。

书稿完成后,何江波、闫运利两位博士生帮助核对引文,韩宁副教授帮助通读书稿,郭丽副教授帮助校对书稿并联系出版

事宜，人民文学出版社周绚隆副总编辑和古典文学编辑室葛云波关注本书出版，吴柯静编辑认真阅读了书稿，在此一并致谢！

吴相洲

二〇一五年七月十五日